Biblioteca de artă

251

Artă și gîndire

morfologia artei



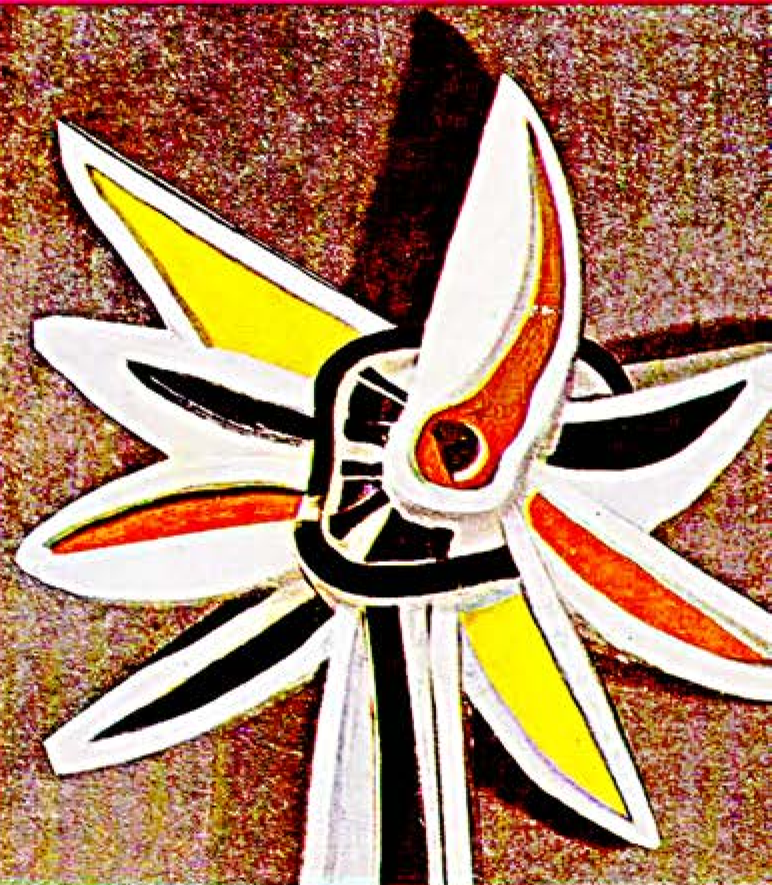
Cartea profesorului Kagan este mai puțin o lucrare de metodă, cît una de istorie și teorie, de o remarcabilă erudiție istorică (...). Gîndită în cadru problematic nou, stimulator, această carte ni se propune — după lucrarea lui Thomas Munro, **Corespondența artelor**, dealtminteri frecvent invocată — ca una dintre cele mai cuprinzătoare monografii contemporane consacrate structurii interne a lumii artelor.

DUMITRU MATEI

Lei 21

M. S. Kagan

morfologia artei



Editura Meridiane

МОИСЕЙ САМОЙЛОВИЧ КАГАН
Морфология искусства
Издательство «Искусство», Ленинград, 1972 г.

M. S. Kagan

morfologia artei

Traducere de
ANCA IRINA IONESCU

Prefaţă de
DUMITRU MATEI

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1979

Pe copertă :

LÉGER,
Floare, 1950,
Muzeul de Artă Modernă Paris

MORFOLOGIA ARTEI ÎN PERSPECTIVĂ MARXISTĂ

Autorul lucrării pe care o prefaţăm este profesor titular la Universitatea din Leningrad, catedra de etică şi estetică a facultăţii de filosofie. În perimetrul cercetărilor sovietice de estetică, profesorul Kagan * s-a impus prin numeroase şi substanţiale publicaţii, dintre care trebuie amintite, în primul rînd, lucrările : *Consideraţii asupra artei aplicate. Apologia artei industriale* (1961) ; *Lecţii de estetică marxist-leninistă* (1964 — Ed. a II-a 1966 ; Ed. a III-a 1971) ; *Lecţii de istorie a esteticii* (1973). *Morfologia artei* (1972) este considerată însă, pe drept cuvînt, cea mai importantă lucrare a sa. Originalitatea ei rezidă în încercarea — izbutită — de a părăsi criteriile tradiţionale de clasificare a artelor şi de a fi reordonat şi propus un tablou morfologic care ţine seama de noile determinări ale experienţei contemporane a artelor. Programul estetic al acestei lucrări trebuie pus, aşadar, în legătură cu fenomenele recent apărute în cîmpurile de exerciţiu ale artei şi literaturii contemporane, cu noua structură a sensibilităţii estetice. Sistematica încălcare a graniţelor dintre arte ; amalgamarea, nu arareori fructuoasă, a speciilor ; înmulţirea şi derularea ameţitoare a experienţelor în zonele de frontieră şi, ca urmare, apariţia unor specii artistice hibride greu de catalogat ; transferul de virtuţi plastice şi poetice asupra unor configuraţii zămislite în punctele de contact

---

* M. S. Kagan s-a născut în 1921 la Leningrad. A absolvit secţia romanică a Facultăţii de Filologie din oraşul natal. Este doctor în ştiinţe filosofice. A publicat numeroase lucrări de estetică, filosofie, istoria şi teoria artei : *Concepţia estetică a lui Cernîşevski* (1958), *Comunismul şi arta* (1963), *Activitatea umană* (1974), etc. Unele din studiile şi lucrările lui au fost traduse şi publicate în R.D.G., Bulgaria, Polonia, Ungaria, Cehoslovacia, R.F.G., Franţa şi Japonia.

ale artei cu tehnicile industriale; incursiunile actului de creație în zonele mai abstracte și mai aride ale științei și filosofiei; înmulțirea și extinderea fără precedent a cîmpurilor de experiență artistică și estetică — toți acești factori au provocat mutații și reașezări spectaculoase în sistemul artelor, în modul de viață și de evoluție a acestui sistem. În acest sens, autorul lucrării în discuție și-a propus să abordeze, sub aspect istoric și teoretic, *procesul de diferențiere* în sistemul artelor, să examineze, altfel spus, ansamblul elementelor care fac inteligibilă, mai cu seamă, diferențierea în plan structural. Este de la sine înțeles că studiul planului de diferențiere structurală a lumii artelor presupune inițierea unor proceduri extrem de subtile, dată fiind, mai ales, constituția multidimensională a acestui plan la nivelul fiecăreia dintre arte. Se poate spune însă, cu deplin temei, că esteticianul sovietic a reușit să-și elaboreze o metodologie întru totul adecvată sarcinii pe care și-a asumat-o. În efortul său de a oferi un răspuns sistematic articulat problemelor estetice și filosofice izvorîte din evoluția atît de complexă și contradictorie a artei contemporane, M. S. Kagan deschide, într-adevăr, o incitantă discuție avînd ca obiect elaborarea, din perspectivă marxistă, a bazei teoretice menite să fundeze morfologia artei ca disciplină științifică distinctă.

Lucrarea la care ne referim este, în primul rînd, opera unui estetician filosof, a unui om de cultură de largă informație, a unui cercetător preocupat să dea un solid temei investigațiilor contemporane din domeniul morfologiei artei.

Termenul *morfologie* vine din limba greacă și înseamnă vorbire despre forme (*morphé* = formă, aspect; *logos* = vorbire). Orice studiu morfologic se referă, deci, la *forme*: vegetale, animale, gramaticale și artistice, etc. Ca direcție distinctă de cercetare în estetică, morfologia artei s-a cristalizat în special în legătură cu cercetările de psihologie a formei (*Gestalt-Theorie* sau *teoria gestaltistă*) avînd ca promotor pe Müller-Freienfels, psiholog vienez care s-a consacrat, concomitent, și problemelor propriu-zise de psihologie a artei. Sub impulsul ideilor acestuia — formulate în 1890 — s-a trecut curînd la studiul „formei frumoase", la studiul „fizionomiei formelor artistice" (Köhler, Koffka, Rudolf Arnheim). De menționat că, tot pe baza cercetărilor psihologice, s-a trecut la stabilirea tipologiei artistului (și a formelor expresive corespunzătoare): Wilhelm Dilthey, Karl Iung, Herbert Read. Dintre istoricii de artă și esteticienii care, într-un fel sau altul, direct sau indirect, au abordat probleme de morfologie a artei trebuie să menționăm, de asemenea, pe Heinrich Wölfflin, Etienne Souriau, Thomas Munro și, evident, pe Moisei Kagan, iar la noi pe un Lucian Blaga, de exemplu.

Pentru soluționarea problemelor propuse — „elaborarea unei clasificări nelineare a artelor, adică relevarea raporturilor sistemice care leagă și despart clasele, familiile, tipurile, varietățile, genurile și speciile artei" — M. S. Kagan și-a compartimentat lucrarea în trei secțiuni: prima are un caracter istoriografic și metodologic; a doua — istoric, iar a treia — un caracter teoretic. Acest mod de organizare i-a permis autorului să desfășoare o aprofundată analiză istorică și logică, un examen larg comprehensiv a structurii interioare a universului artei.

Astfel, după ce precizează că studiul morfologic preconizat nu va fi aplicat operelor de artă, ci sistemului artelor, M. S. Kagan consideră că procesul istoric al formării primelor reprezentări estetico-morfologice poate fi detectat încă în stadiul mitologic al cunoașterii. El oferă, în acest sens, exemplul diviziunii competențelor între Muze, și anume între Apollo, Athena și Hephaistos, amintind, apoi — pe linia diferențierilor — faptul că numărul muzelor crește de la trei la nouă, fiecare din ele dobîndind o specializare strictă. În gîndirea mitologică antică, într-adevăr, apare diferențierea incipientă dintre munca fizică și munca intelectuală, dintre activitatea spirituală și cea practic-utilitară, dar fără ca sfera artistic-meșteșugărească să fie segmentată în vreun fel. Pe această bază se vor configura, ceva mai tîrziu, preocupări teoretice menite să dea contur lumii artelor prin diferențierea lor de știință și de meserii, ca și încercările de a identifica principii de segmentare interioară a diferitelor domenii ale activității artistice. Sînt analizate aici concepția lui Simonide și Heraclit, Platon și Aristotel, Lucretius și Dionysos din Halicarnas, Filostratos și Kalistratos, Seneca, Cicero și Gorgias. În finalul acestei succinte, dar revelatoare analize, profesorul Kagan conchide că pertinentă s-a dovedit a fi estetica lui Aristotel, concepție care propune o clasificare ternară — pe ramuri, genuri și specii — a formelor de activitate artistică, precum și definirea specificității ireductibile a fiecăruia din cele trei nivele morfologice. Se subliniază, de asemenea, că în poetică și stilistică morfologia aristotelică și-a păstrat valabilitatea pînă în secolul al XIX-lea cînd, de fapt, fără a fi depășită, ea a fost completată și mai temeinic argumentată.

Demersul istoriografic și metodologic este, în continuare, transpus în aria cercetărilor medievale de morfologie a artei (Sf. Augustin), moment tratat de autor cu nejustificată reținere. Se resimte aici apăsarea mai vechilor prejudecăți formulate în perioada dogmatismului stalinist față de cultura evului de mijloc.

Trecînd la Renaștere, M. S. Kagan observă judicios că această epocă de spectaculară efervescență

spirituală readuce în atenție (prin trimitere la antichitate) ideea caracterului unitar al lumii artistice. Dar, deși opiniile formulate în *Tratatul despre pictură* al lui Cenino Cennini, sau ale lui Leonardo da Vinci, Alberti și Dürer indicau o cercetare morfologică mai largă a lumii artelor, gîndirea estetică renascentistă nu s-a consacrat investigării structurii ei interne, ci a continuat să confrunte artele din punct de vedere valoric, și anume în strictă tradiție medievală. Observație pe deplin întemeiată, ținînd seama de faptul că principiul metafizic de ierarhizare valorică funcționa drastic și exclusiv în epocă. Ideea superiorității picturii față de toate celelalte arte era frecvent invocată de Leonardo și de arhitectul Alberti, pentru ca ierarhizarea valorică a genurilor — înalt, mediu și umil — să fie profesată de Michelangelo.

Problematica morfologică începînd cu estetica secolului al XVII-lea și sfîrșind cu estetica secolului al XX-lea prilejuiește autorului cărții pe care o prefațăm o analiză erudită și competentă a tuturor teoriilor pe care le consideră reprezentative. El notează, mai întîi, că pînă în secolul al XVIII-lea, preocupările teoretice care vizau fundamentarea diferitelor sisteme ale artei erau dominate de o „optică mitologică". De abia în acest secol — al XVIII-lea — au apărut sisteme mai temeinic construite. Printre ele s-a impus modelul poetic al artelor al lui Lessing și, de asemenea, tentativa iluministă de elaborare a enciclopediei sistematice a artelor. În acest moment — observă M. S. Kagan — sfera artelor este precis și strict delimitată de meserii și știință, cît și de sfera religiei. Se creează, astfel, condițiile necesare pentru analiza structurii interne a lumii artelor. Se formulează primele principii de segmentare: psihologic, expresiv, genetic, structural, semiotic (abatele du Bos). De-a lungul unei demonstrații riguroase și echilibrate, fără excese stilistice sau speculative, contribuția secolului al XVIII-lea la dezvoltarea morfologiei în sensul urmărit de autorul acestei lucrări este aproape exhaustiv definită. Cu o atenție cu totul deosebită vor fi examinate însă doctrinele estetice (cu implicații în plan morfologic) din secolele XIX și XX. Din necesități demonstrative — dar urmînd o concepție, desigur, personală — M. S. Kagan împarte estetica acestor secole în „tendințe dominante", cum ar fi: *estetica abstract-deductivă* reprezentată de Weisse și Vischer, de Cousin, W. Knight și Gioberti, de Rosberg și de Belinski: *estetica psihologică* — Lazarus și Ch. Lalo; *estetica funcțională* — Semper și Francastel; *estetica structurală* — F. Jakob și Etienne Souriau; *estetica cultural-istorică* — Taine, Brunetière, Wundt, Nietzsche, Spengler; *estetica empirică* — Alain și Thomas Munro;

estetica sceptică reprezentată de Lotze și Morpurgo Tagliabue. Această incursiune în istoria doctrinelor estetice are menirea de a pune în valoare aportul metodologic al esteticii marxiste la formularea și elucidarea problemelor de morfologie a artei.

Partea a doua este consacrată prezentării problemei dintr-un unghi exclusiv istoric (dominant, dealtminteri, și în prima parte) autorul propunîndu-și să ofere o imagine a proceselor de diferențiere, începînd cu sincretismul primitiv pînă la sistemul contemporan al artelor. Culegîndu-și exemplele din lumea și experiența istorică concretă a artelor, și nu din lumea teoriilor despre artă, profesorul Kagan insistă cu deosebire asupra trecerii de la pluralismul funcțiilor artei către activitățile artistice autonome, fenomen care a promovat instituirea unor modalități specifice de „însușire estetică a realității". Așa-zisul „sincretism" mai poate fi întîlnit astăzi — potrivit opiniei sale — în arta populară și în folclor, ca și în zona artei industriale. Analiza detaliată a proceselor de diferențiere și de „amalgamare" a artelor în funcție de noua lor bază tehnică se impune — după convingerea noastră — ca unul dintre cele mai izbutite capitole ale acestei lucrări. Autorul revine aici, dar dintr-o altă perspectivă, la subiectul său preferat: artele aplicate, design-ul, publicitatea, reproducerile, arta mediului ambiant etc.

O analiză pur teoretică și sistemică a problemelor ce țin de morfologia artei întîlnim în partea a treia. Autorul prezintă arta, mai întîi, ca sistem de tipuri, genuri, clase, specii și varietăți pentru ca, mai apoi, să treacă la studiul detaliat al fiecărei ramuri de artă în parte: arta picturală și teatrală, arta cuvîntului și a gestului, muzica și arhitectura, artele sintetice. De menționat că, de-a lungul acestor minuțioase și pătrunzătoare ordonări și sistematizări, profesorul Kagan schimbă, în chip fericit, unghiul de perspectivă. El implică în această dezbatere, rînd pe rînd, perspectiva ontologică, semiologică și funcțională. În examinarea problematicii genurilor, de asemenea, M. S. Kagan aduce relevante precizări în ordinea clasificării lor, urmînd, în acest sens, criterii cum ar fi subiectul operelor și dimensiunea lor cognitivă și axiologică. Procesului de cristalizare a unor noi ramuri artistice în domeniul artelor plastice, îndeosebi, i se acordă o deosebită atenție. În acest sens, autorul invocă, în chip concludent, determinările noi pe care revoluția științifico-tehnică contemporană le aduce în sistemul artelor în general. Dar scopul teoretic explicit formulat constă în definirea „particularităților structurale obiective" ale genurilor și speciilor, ale tipurilor, ramurilor și varietăților artei, punerea în lumină a „legăturilor obiective" dintre ele, a raporturilor lor de interconexiune și interac-

țiune, definirea granițelor dintre arte ca „zone de tranziție" și, ca urmare, articularea unei „viziuni spectrale" în abordarea și înțelegerea raporturilor dintre formele artistice învecinate. Aceasta este, trebuie să observăm, o idee nouă. Relativitatea granițelor dintre tipurile și speciile artei permite, într-adevăr, trecerea treptată a unei structuri artistice în alta, iar aceasta — precizează autorul — în „conformitate cu legea acumulărilor cantitative și a modificărilor calitative". Chiar dacă această lege a dialecticii nu funcționează în artă și în zonele de tranziție dintre arte, (profesorul Kagan forțează lucrurile), nu este mai puțin adevărat că îmbinarea fenomenelor artistice limitrofe dobîndește, într-adevăr, un caracter spectral. Pornind de la această teză, temeinic fundamentată, autorul trece — cu apreciabile rezultate — la studiul dinamicii raporturilor reciproce dintre toate formele creației artistice. Cum aceste rezultate nu pot fi cît de cît rezumate, am insistat — după cum s-a putut observa — asupra spiritului acestei remarcabile lucrări.

Relevarea raporturilor sistematice care leagă și despart clasele, familiile, tipurile, varietățile, genurile și speciile artei deține, indiscutabil, o deosebită importanță în fundamentarea actului critic, dar mai cu seamă în înțelegerea mai complexă și mai completă a istoriei artelor. În această ordine problematică se înscrie contribuția de seamă a lucrării de care ne ocupăm. Specificînd-o, vom spune că studiul procesului de diferențiere a artelor — diferențiere văzută în dinamica ei istorică și în organicitatea ei — aduce elemente noi, inedite, în circumscrierea ideii de evoluție cu aplicare la artă ca formă de activitate spirituală a omului. Diagrama segmentărilor morfologice, invocată sub forma a numeroase tabele, ne oferă imaginea clară a devenirilor, a diferențierii progresive a artelor și a capacității lor de a se adecva la solicitările și exigențele mediului spiritual uman. Autorul subliniază, în spirit marxist, rațiunile de ordin social-istoric care au stat la baza acestor procese, fenomenele complexe care au generat mutații esențiale în structurile sensibilității estetice, în modurile de fundamentare estetică a procesului semnificant.

În abordarea și înțelegerea dinamicii artelor, a osmozei formelor artistice, esteticianul sovietic manifestă însă o prea marcată tendință de a legifera și de a desprinde, mai la tot pasul, legități. La un moment dat se afirmă chiar că estetica trebuie să ofere definirea celor mai generale legi ale artei, ca și alte serii de legi cum ar fi „legile reflectării esenței și structurii activității artistice creatoare în multiplele ei forme concrete"; că „numai evidențierea acestor serii de legi este în măsură să contribuie la stabilirea unei legături efective între estetică și teoria diferitelor arte"; în sfîrșit, că „analiza morfologică a artei ar permite sesizarea unei serii întregi de legități importante ale etapei contemporane a istoriei culturii universale, prin aceasta înlesnindu-se ridicarea nivelului conducerii științifice a evoluției artei în societatea socialistă". Ca urmare, în partea a doua și a treia a lucrării, profesorul Kagan semnalează o multitudine de legi și legități, cum ar fi „legitățile formării activității artistice a omului ca activitate de tip sincretic"; „legitățile procesului de diferențiere a acestui sincretism primar și de formare a noilor forme artistice"; „legitățile procesului de integrare, adică de formare a structurilor artistice heterogene ca rezultat al intersectării structurilor artistice omogene"; „legile structurii interne a lumii artelor" etc. Hotărît lucru, esteticianul sovietic supralicitează ideea de lege și legitate. Din faptul, controlabil, că există și funcționează „legi" — în sensul de *normă* — ale genurilor și speciilor artistice nu putem deduce existența unor legi și legități obiective în sensul științific al termenilor. Geniul este acela care, în artă, *creează legea*. Într-un mod determinat, indiscutabil, dar *el* o creează și o impune. Cercetătorii din domeniul artei vor fi surprinși, de asemenea, să constate că Ch. Lalo figurează ca reprezentant al esteticii psihologice sau că Morpurgo Tagliabue — în legătură cu care nu apar argumente cît de cît convingătoare — ar reprezenta tendința sceptică în estetică. Este un adevăr notoriu că Ch. Lalo a fost un adept al esteticii sociologice (chiar dacă în preocupările sale a figurat și problema tipologiei psihologice a artistului), și că Tagliabue este un adept al esteticii fenomenologice, curent estetic de mare extensiune trecut, în mod nejustificat, sub tăcere.

Dar oricîte obiecții și observații critice am putea formula, prestigiul acestei încercări nu poate fi pus în discuție. Cartea profesorului Kagan este mai puțin o lucrare de metodă, cît una de istorie și teorie, de o remarcabilă erudiție istorică, grație căreia cititorul are acces la sursele teoretice de prim rang. Gîndită în cadru problematic nou, stimulator, această carte ni se propune — după lucrarea lui Thomas Munro, *Corespondența artelor*, dealtminteri frecvent invocată — ca una dintre cele mai cuprinzătoare monografii contemporane consacrate structurii interne a lumii artelor.

DUMITRU MATEI

DIN PARTEA AUTORULUI

Cu peste zece ani în urmă, cînd autorul a început să lucreze la cartea de față, aceasta purta titlul provizoriu Arta ca sistem de genuri. *Această formulare se conforma tradiției care s-a confirmat în știință după ce Hegel și-a intitulat unul din capitolele* Prelegerilor de estetică : Sistemul diferitelor arte. *Și cu toate acestea, în ultimă instanță, monografia pe care o oferim astăzi atenției cititorului poartă un titlu neobișnuit :* Morfologia artei. *Cum se explică acest lucru ?*

Istoria gîndirii estetice cunoaște mai multe încercări de transpunere a termenului morfologie *în teoria artei : la începutul secolului nostru, K. Tiander și-a intitulat una din lucrările sale* Morfologia romanului (317) * ; *binecunoscuta lucrare a lui V. Propp a fost intitulată de autor* Morfologia basmului (406) ; *în* Enciclopedia literară, *editată în deceniul al patrulea, se întîlnește noțiunea de* morfologie a literaturii (325) ; *în zilele noastre această noțiune este folosită cu referire la artă în ansamblul ei, de către remarcabilul estetician american Th. Munro (unul din articolele sale se numește* Morfologia artei ca ramură a esteticii — (36) ; *în sfîrșit, autorul acestor rînduri a utilizat noțiunea de* morfologie a artei *în ediția a doua a* Prelegerilor de estetică marxist-leninistă (67, 352).

Morfologia este știința despre structură ; *în cazul de față avem în vedere nu structura operelor de*

* *Aici și mai departe, trimiterile la diferitele surse citate sau amintite se dau în paranteze după cum urmează : primul număr, cules cu cursive, reprezintă numărul de ordine al lucrării în lista de lucrări utilizate care se află la sfîrșitul cărții ; cel de-al doilea număr reprezintă pagina : dacă este vorba de o lucrare în mai multe volume, înainte de numărul paginii se va da numărul volumului.*

artă, ci structura universului artei. N-ar fi corect să identificăm acest studiu cu o analiză a sistemelor de genuri ale artei, întrucît mai există și alte nivele de diferențiere a activității artistice și creatoare,care se află, ca să spunem așa, situate atît mai jos, cît și mai sus față de segmentarea ei în funcție de genuri : pe de o parte, trebuie diferențiate, așa cum dovedește analiza efectuată, clase și familii de arte, pe de altă parte — variante ale fiecărui gen, precum și specii și tipuri. În conformitate cu cele spuse pînă aici, înseamnă că sarcina morfologiei artei constă în :

a) depistarea tuturor nivelelor esențiale ale creației artistice ;

b) dezvăluirea relațiilor de coordonare și subordonare dintre aceste nivele, care să ne conducă spre legitățile organizării interne a universului artei ca sistem de clase, familii, tipuri, variante, genuri și specii ;

c) cercetarea sistemului dat din punct de vedere genetic — în mersul stabilizării lui —, din punct de vedere istoric — în procesul de prefacere continuă la care este supus —, și din punct de vedere al pronosticării — în perspectiva posibilelor lui mutații viitoare.

Importanța unei astfel de morfologii a artei este extrem de mare atît din punct de vedere teoretic, cît și practic. Vom demonstra, în primul rînd, că — în măsura în care estetica este chemată să dezvăluie legile generale ale artei — ea trebuie să cuprindă întregul univers al artei, *și nu un singur fragment al acestuia ; hotarele acestui univers pot fi trasate cu suficientă precizie numai în urma analizei structurii sale interne și a implicațiilor sale corespunzătoare în lumea înconjurătoare, reprezentată de activitatea vitală a omului.*

În al doilea rînd, morfologia artei este o verigă indispensabilă a legăturii dintre estetica și teoria fiecărei arte în parte. *Acestea din urmă vor fi despărțite una de alta și lipsite de un teren sigur atîta timp cît estetica nu le va oferi, pe lîngă definirea celor mai generale legi ale artei, și definirea unei alte serii de legi — legile reflectării esenței și structurii activității artistice creatoare în multiplele ei forme concrete — formele literaturii, ale muzicii, picturii etc., în formele prozei și poeziei, ale muzicii vocale și instrumentale, în formele eposului și ale liricii, ale picturii de șevalet și ale celei monumental-decorative, în formele romanului și poemului, ale tragediei și comediei, ale portretului și naturii moarte. Numai evidențierea acestei serii de legi este în stare să stabilească o legătură efectivă între estetică și teoria diferitelor arte luate în parte, ceea ce este necesar atît pentru una, cît și pentru celelalte.*

In al treilea rînd, abordarea morfologiei artei ca disciplină istorico-teoretică trebuie să aibă consecințe serioase și asupra studierii istoriei diferitelor arte, *reprezentînd pentru fiecare din ele un fundament teoretic solid și permițînd să fie depășite particularitățile și caracterul izolat al cercetării evoluției fiecărei arte.*

In al patrulea rînd, analiza morfologică a artei permite sesizarea unei serii întreg de legități importante ale etapei contemporane în istoria culturii universale *și prin aceasta înlesnește ridicarea nivelului coordonării științifice a evoluției artei în societatea socialistă.*

Cele spuse pînă aici dovedesc că morfologia artei trebuie să ocupe un loc mult mai important în estetica marxist-leninistă decît cel care i-a fost acordat pînă acum. Lucrarea de față este prima încercare, în literatura sovietică de specialitate, de a aborda acest capitol al teoriei estetice. Nu este însă de competența autorului să aprecieze în ce măsură s-a achitat de sarcina, deloc ușoară, pe care și-a asumat-o.

Partea întîi

ISTORIOGRAFIE ȘI METODOLOGIE

Capitolul I

DE LA REPREZENTĂRILE MITOLOGICE ALE SISTEMULUI ARTELOR LA ANALIZA FILOSOFICĂ

Apariția unei analize morfologice a artei argumentată din punct de vedere teoretic, evoluată și efectuată mai mult sau mai puțin consecvent, poate fi datată abia în cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Cu toate acestea, încercări de acest fel, abordarea tangențială a problematicii respective, tratarea parțială a problemelor de morfologie, aplicate la anumite domenii ale culturii artistice și la anumite nivele de diferențiere a activității artistice se întîlnesc încă din primele etape ale istoriei gîndirii estetice, începînd chiar din antichitate.

1. Morfologia în estetica antică

S-a stabilit încă de multă vreme că mitologia a fost leagănul gîndirii filosofice. Același lucru se poate spune și despre geneza teoriei estetice și, în particular, a abordării morfologice în analiza artei. Deosebit de interesant este, în această privință, mitul vechi elen despre Apollo și muzele care îl însoțeau *.

---

* După cîte știm, mitologia antică a fost privită pentru prima oară din acest punct de vedere de către S. Sevîrev (*417*), iar în epoca noastră de către N. Marr (*456*, v. 2, 86—87).

Însăși istoria acestui mit este elocventă. Inițial era vorba despre o singură muză, căreia i se adresau poeții. Să amintim începutul *Iliadei*: „Cîntă, zeiță, mînia..." sau formulele analoge ale lui Hesiod și Pindar. Această zeiță din religia htonică antică întruchipa nu numai creația artistică, ci, în general, orice fel de activitate cognitivă, care pătrundea în adîncurile tainice ale existenței. De aici se poate trage concuzia că *inițial, conștiința umană nu numai că nu acorda nici o importanță deosebirii dintre genurile, varietățile și speciile artei, dar nu sesiza nici măcar deosebirile de principiu dintre artă, meserie și cunoaștere*. „Anticii", scrie A. Losev, „făceau în general o foarte mică deosebire între artă și meserie, sau între artă și activitatea intelectuală, știință sau, așa cum spuneau grecii, *înțelepciune*" (396, 326 ; v. și 541—542). Este elocvent faptul că însuși cuvîntul *artă (techne)* era folosit în filosofia antică pentru denumirea oricărui gen de activitate practică, a oricărei aptitudini, în care se uneau experiența cu cunoașterea, și nu numai pentru desemnarea activității creatoare. În acest sens este elocventă și afirmația lui Aristotel : „Așadar arta, așa cum s-a spus, este o deprindere creatoare, care urmează rațiunii adevărate" (*46*, 143).

Totuși, treptat, încă în stadiul mitologic al cunoașterii, reprezentarea inițială nesegmentată a activității umane începe să lase locul unei noi înțelegeri a acesteia. Faptul este confirmat de înmulțirea numărului de muze, care, așa cum mărturisește Pausanias, într-o anumită fază a evoluției mitului au devenit trei iar, mai tîrziu, nouă. Atunci Apollo a devenit Musahet, așadar conducătorul muzelor, concentrînd în mîinile sale în special funcțiile estetice. După definiția lui Losev, era reprezentat ca „un zeu al armoniei pașnice și al configurației artistice a lumii și vieții" (*396*, 209 ; cf. *188*, 338—379). Apollo era considerat în special ocrotitorul poeziei, al muzicii și dansului, cu alte cuvinte al așa-nu-

mitelor „arte muzicale". Istoricul plasează această fază a interpretării imaginii lui Apollo în „patriarhatul tîrziu, în epoca de dezbinare a formațiunilor sociale gentilice cînd se forma o pătură socială aristocratică foarte înstărită și îndestulată, avînd depline posibilități să se dăruiască trăirilor estetice și să cultive capacitățile și gustul artistic" (*395*, 304). Am dori să adaugăm — *și să reflecteze asupra artei, în particular, asupra cauzelor diversității modalităților de creație artistică.* Pentru că numai astfel de reflecții au putut conduce la situația în care muzele au dobîndit (după cum spune Hesiod) o specializare strictă, simbolizînd particularitățile fiecărui tip, varietate și gen de artă. Astfel, Calliopea a devenit muza poeziei epice, Eutherpe a poeziei lirice, Melpomene a tragediei, Thalia a comediei, Erato a poeziei retorice, Terpsichore muza dansului, Clio muza istoriei, Urania muza astronomiei.

Așa arată *prima încercare de efectuare a unei analize morfologice a artei în istoria gîndirii estetice.* Ea ne vorbește, fără îndoială, de saltul uriaș făcut în dezvoltarea teoriei cunoașterii de către vechii greci și, în același timp, de marea imperfecțiune a acestei analize. În primul rînd, grupul de arte „muzicale" nu cuprindea nici pe departe toate genurile de artă — nu-și găsiseră loc aici, după cum vedem, nici pictura, nici sculptura, nici arhitectura ; pe de altă parte, în această grupare au intrat istoria și astronomia, care erau, chiar și în acea epocă, forme ale cunoașterii științifice, și nu ale creației artistice. În al doilea rînd, clasificarea mitologică a artelor avea un caracter primitiv unilinear și de aceea tipurile de arte (dansul), de genuri (eposul, lirica) și de specii (tragedia, comedia etc.) reprezentau aici fenomene unidimensionale.

E greu să fim de acord cu Losev care susține că în mitul respectiv se reflectau reprezentările antice despre unitatea dintre arte, meserii și știință : „Muzele antice reprezintă acel domeniu

ternar, înțeles ca un tot indivizibil, ca ceva neatins de nici un fel de reflecție și nici un fel de izolare profesională" (*395*, 311). În realitate, sfera artelor „muzicale" care cuprindea și științe, ca istoria și astronomia, nu includea nici meseriile și nici artele plastice. Această situație trebuie recunoscută drept simptomatică. Ea ne obligă să ne amintim de diferențierea medievală a artelor „libere" de cele „mecanice", în care, așa cum vom vedea, se va păstra și consolida opoziția dintre formele de activitate literară și muzicală, considerate forme spirituale elevate, și toate meseriile și artele legate de un meșteșug, de munca fizică, de lumea materială.

Această simplă observație ne obligă să manifestăm o maximă seriozitate față de prima încercare cunoscută în istorie de clasificare a formelor activității umane care, așa cum putem conchide, *a luat naștere din diferențierea incipientă dintre munca fizică și cea intelectuală, dintre activitatea spirituală și cea practică, materială.* Și aici merită să acordăm atenția cuvenită acelui fenomen atît de interesant care este cunoscuta diviziune a muncii dintre Apollo și Hefaistos, zeul focului, „fierarul divin, care executa prea frumoase lucrări artistice în metal" și, în același timp, construia toate locuințele zeilor din Olimp, cu alte cuvinte întruchipa creația artistică din sfera arhitecturii și a artelor aplicate. Această sferă era legată parțial de numele zeiței Pallas Athena, utilizat, de exemplu, la Homer, ca „un fel de simbol al artei" — în special al lucrului de mînă specific femeilor, precum și al multor altor meșteșuguri artistice, într-o oarecare măsură chiar al muzicii instrumentale (*396*, 210—211).

Evident, delimitarea funcțiilor între Apollo, Hefaistos și Athena nu era foarte strictă ; se poate vorbi, probabil, în acest stadiu, numai de sesizarea unei tendințe de însușire a unor sfere de influență. Dar este în afara oricărui dubiu faptul că o astfel de delimitare a avut loc, și asta nu numai în cultura greacă — în

acest sens ne convinge și admirabilul studiu comparativ al miturilor slavilor și altor popoare realizat acum o sută de ani de A. Afanasiev. El a demonstrat, pe baza unui material foarte bogat, cum se conjugau în conștiința mitologică a diferitelor popoare reprezentările despre originea divină tocmai a acestui complex de arte, pe care esteticienii greci le vor numi „muzicale" — este vorba de cîntecele vocale și instrumentale, dansuri și poezie (*369*, v. I, 323—324, 328, 332 ș.u., 393, 401—402, 413) — și care erau diferențiate de domeniul activității meșteșugărești-artistice, inclusiv artele plastice și arhitectura. Exact același tablou de ansamblu îl remarcăm și în miturile chineze (cf. *419*, 55, 69—70, 75, 81, 91—92 etc.).

În ceea ce privește sfera artistico-meșteșugărească, aici conștiința mitologică nu a operat nici un fel de segmentări. Putem accepta fără rezerve concluzia lui Losev, potrivit căreia Homer „nu cunoaște nici sculptura nici pictura" ca arte independente, dar descrie cu foarte mult interes și afecțiune „diverse produse artistice" : este vorba de faptul că, „la Homer, artele plastice se confundă pe deplin cu meșteșugurile și nu există nici o posibilitate de a se trasa o eventuală graniță între unele și celelalte" (*396*, 212—213, 217).

Ajungem, în felul acesta, la concluzia că în mitologie se reflectă *procesul istoric al formării primelor reprezentări estetico-morfologice*.

Aceste reprezentări au servit drept punct de plecare pentru filosofia estetică a anticilor. Vom evidenția aici două orientări ale reflecțiilor asupra temelor morfologice.

1. Se conturau din ce în ce mai clar limitele lumii artelor, înrudirea dintre artele „muzicale" și „tehnice" — pe de o parte, iar, pe de altă parte, diferențierea primelor de științe și a celorlalte de meserii. Astfel, lui Simonide din Keos i se atribuiau formulele prin care pictura era definită drept „poezia mută" iar poezia drept „pictură vorbitoare" ; la fel, ilustrîndu-și teoria sa despre armonie, Heraclit opunea muzica poeziei (deși al treilea membru al acestei opoziții continua să fie gramatica, cf. *66*, v. I 84). Tot așa, Democrit, expunîndu-și teoria cu privire la imitare, pune pe aceeași treaptă meseriile, arhitectura și muzica : „Pe calea imitării, noi am învățat de la animale lucrurile cele mai importante și tocmai noi sîntem învățăceii ; ai păianjenului în meșteșugul țesutului și al croitului, ai rîndunelelor în construirea locuințelor și ai păsărilor cîntătoare, lebedelor și privighetorilor în cîntec" (*ibidem*, 86).

În continuare, unitatea artelor și separarea lor de meserii devine și mai clară — Platon va fi acela care le va opune pe unele altora, întrucît meșteșugurile „imită" ideile, arhetipurile divine ale lucrurilor, iar artele imitative se ocupă cu „imitarea imitațiilor", cu alte cuvinte reprezintă o activitate calitativ deosebită și, după cum se știe, condamnabilă după opinia lui Platon. Prin aceasta filosoful sublinia faptul că, atunci cînd poezia apucă drumul imitării ea devine „identică" cu pictura — acest exponent ideal al *mimesisului* — și că astfel de poeți ar trebui izgoniți împreună cu pictorii din statul „organizat într-un mod ideal" (*49*, 91—103 și 129—130). În general, la Platon noțiunile de arte „muzicale" și „imitative" au alt sens ; ele definesc sfera artei în diverse dimensiuni : de aceea, caracterul imitativ este propriu, după opinia lui, nu numai artelor „muzicale", ci și picturii și sculpturii, iar muzica, ba chiar și poezia nu sînt nici pe departe întotdeauna imitabile.

Ne vom ralia concluziei lui J. Walter, care spune : „O segmentare a tipurilor artei, care să exprime conștiința interdependenței lor sau caracterului lor totalitar, lipsește la Platon" (*439*, 452).

Ea lipsește chiar și la Aristotel. Însuși termenul de „artă“ avea la el, așa cum s-a mai observat, un sens deosebit de larg — reprezentînd *orice fel de activitate practică* a omului (*46*, 141). Cu toate acestea, noțiunea de „artă“ este întrebuințată foarte frecvent de Staggirit într-un sens ceva mai îngust — un sens estetic am spune — și, în acest caz, reunește în domeniul artei, de exemplu, muzica și sculptura, sau activitatea arhitectului și pe cea a muzicantului (*ibidem*, 144—146). Aristotel efectuează constant diferite confruntări, pe de o parte între artele ‚muzicale“ — poezia și muzica (*ibidem*, 151, 179) — și între artele „muzicale“ și „plastice“ (*ibidem*, 167, 178, 229—230). În capitolul în care se delimitează deosebirile de gen, importante în activitatea artistică, în funcție de ceea ce exprimă arta — ceva bun sau ceva rău — această împărțire este aplicată în mod consecvent la materialul picturii, dansului, muzicii, poeziei, artei dramatice. Pe lîngă aceasta, în admirabilul capitol care tratează despre specificul naturii imitației artistice (IX), Aristotel opune poezia, pe de o parte, istoriei, iar, pe de altă parte, filosofiei, trasînd, în felul acesta, granițele care despart cunoașterea artistică a lumii de alte forme ale activității cognitive.

În epoca elenismului, și la gînditorii romani s-a consolidat destul de puternic un astfel de mod de abordare a artei, care însă a primit o altă fundamentare. Iată cîteva mărturii.

În poemul lui Lucretius, *De rerum natura*, se delimitează două sfere ale activității umane, dintre care una urmărește scopuri utilitare, iar cealaltă hedoniste.

„...Plugărie
Plutit pe apă, cetățui și arme
Și legi, și drumuri și îmbrăcăminte
Și alte îndemnări...“

după care urmează enumerarea celui de-al doilea tip de activității :

„...și desfătările
vieții : poezia și pictura,
Statuile cu artă netezite“*.

Același criteriu se întîlnește și la cunoscutul retor grec din secolul I î.e.n., Dionysos din Halicarnas, care afirmă că „există două scopuri esențiale spre care trebuie să tindă cei care compun versuri și proză : plăcutul și frumosul“, exigențele auzului fiind aici comparate cu exigențele asemănătoare ale văzului : „Căci și privirea, fixîndu-se asupra operelor sculpturale și picturale și asupra altor lucruri făurite de mîinile omului, trăiește un sentiment de mulțumire și nu mai dorește nimic altceva, dacă găsește în aceste lucruri plăcere și frumusețe“ (*66*, v. I, 180—181).

În felul acesta, prin reprezentarea epicureică cu privire la destinația artei, s-a ajuns la aceleași concluzii ca și în cazul celor obținute de Aristotel pe calea analizei genetico-gnoseologice. Dealtfel era posibilă și o a treia fundamentare a aceleiași afirmații — moral-didactică. Aceasta se găsește la cei doi Filostratos, care insistau asupra înrudirii dintre poezie și artele plastice, pornind de la faptul că, așa cum scria Filostratos cel Bătrîn, „amîndoi, atît poetul cît și pictorul, se străduiesc în egală măsură să ne înfățișeze chipuri și lucrări ale unor eroi glorioși“ (*Ibidem*, 216), sau de la faptul că, așa cum arată Filostratos cel Tînăr, pictura „este într-o oarecare măsură înrudită cu arta poeziei“, deoarece ele sînt unite „prin capacitatea de a face invizibilul vizibil, căci poeții aduc pe scenă în fața ochilor noștri chiar și pe zei, precum și tot ceea ce este important, demn și fermecător ; la fel

* Lucretius, *Poemul naturii*, traducere din limba latină de T. Naum, București, 1965, p. 326—327.

şi pictura ne redă în desen ceea ce poeţii exprimă prin cuvinte" (*ibidem*, 219). Raţionamente asemănătoare vom găsi la Kalistratos, care compară, de pildă, creaţia lui Skopas cu cea a lui Demosthene (*ibidem*, 220—221) şi în splendidul poem al lui Horaţiu *Ars poetica* (*ibidem*, 195—196).

Cu toate acestea, la începutul erei noastre această cucerire teoretică a gîndirii filosofico-estetice antice a început să fie substituită de o altă modalitate de abordare, care a dat naştere la vechea reprezentare despre diferenţa capitală dintre artele „muzicale" şi artele „tehnice" şi care pregătea proclamarea antagonismului medieval dintre artele „libere" şi artele „mecanice". Judecînd după *Scrisorile către Lucilius* ale lui Seneca, încă în secolul I e.n. se vehicula foarte larg noţiunea de „arte libere" ; vorbind despre „artele libere" el avea în vedere gramatica, inclusiv retorica şi poetica, geometria, muzica şi, evident, poezia. Urmează apoi un adaus foarte caracteristic pentru stoic : „Nu găsesc nici un fel de justificare pentru a-i aşeza printre artiştii liberi pe pictori, sculptori, constructori şi ceilalţi slujitori ai luxului. Tot aşa după cum nu consider a fi o artă liberă profesiunea luptătorului cu pumnii şi, în general, nici un fel de ocupaţii similare, murdare şi unsuroase. În caz contrar ar trebui să-i numim artişti liberi şi pe parfumeri, bucătari şi pe ceilalţi oameni care îşi oferă talentele întru desfătarea poftelor noastre" (*ibidem*, I, 144—146). Aceste cuvinte sună ca o adevărată polemică îndreptată împotriva lui Lucreţius, cu epicureicii, ba chiar, dacă vreţi, cu însuşi Aristotel * şi ca o adevărată extaziere în faţa esteticii medievale.

---

* Merită să amintim faptul că noţiunea de „arte libere" se întîlneşte încă la Aristotel, dar este utilizată în cu totul alt sens. În legătură cu problema „artelor libere" în estetica antică cf. studiul fundamental al lui E. Müller (*432*).

Estetica romană din primele secole ale erei noastre prezintă caracteristicile perioadei de trecere : ea se orientează spre gîndirea clasică a grecilor, dar pregăteşte în mod obiectiv terenul viitoarei concepţii medievale. Astfel, pe de o parte, întîlnim încă la Marcus Terentius Varro antinomia scolastică dintre artele „libere" şi „mecanice", iniţial cu privire la nouă, iar după aceea (la Martian Kaleppa) — la şapte forme de activitate literar-teoretică, literar-artistică şi muzicală ; pe de altă parte, în raţionamentele lui Cicero cu privire la arta oratorică, arta plastică este amintită pe acelaşi plan cu arta cuvîntului şi tot aici se situează şi geometria, medicina, arhitectura, muzica, dialectica...

Totuşi, lucrul cel mai interesant în lucrarea lui Cicero, *De rhetorica*, este teoria artei oratorice ca atare, întrucît iniţial, aceasta nu se încadra în rîndul artelor, ocupînd dintr-o dată locul cel mai de seamă. Arta oratorică se delimitează ca atare şi devine obiectul unei atenţii speciale în secolul V î.e.n., în epoca dezvoltării relaţiilor democratice în cadrul polisului, ceea ce a făcut ca oratoria să devină o necesitate reală a vieţii sociale. Teoria acestei arte s-a numit retorică şi a fost expusă pentru prima oară într-un tratat care nu s-a păstrat pînă în zilele noastre, aparţinînd unuia dintre sofiştii timpurii — Gorgia (cf. *172*, 148—149).

Elocvenţa reprezintă „vorbirea frumoasă" ; tocmai din această cauză a şi fost recunoscută în Grecia antică drept un fel de ramură a artei, în care scopul utilitar se asocia cu cel estetic în numele exercitării unor acţiuni emoţionale asupra ascultătorilor. Într-un alt domeniu numim această combinaţie principiul „artelor aplicate" iar noţiunea se poate raporta perfect şi la arta oratorică, născută din elocvenţa uzuală. Quintilian, în orice caz, făcea aceeaşi diferenţiere între arta oratorică şi poezie ca între arta „aplicată" şi „pură" (*236*, 5—6) ; arta declamatorică era situată de el mai jos decît discursurile oratorice, întrucît, în acestea din urmă,

„tema era reală", în timp ce în prima, ea era „artificială" ; din această cauză ea are „mai puțin foc și energie" (*ibidem,* 25).

Așadar, conștiința estetică a antichității *a delimitat încă un tip de artă* care va ocupa un loc foarte solid în sistemul artelor pînă în secolul al XIX-lea.

2. Cea de a doua orientare a cercetărilor cu privire la morfologie ale clasicilor esteticii antice se caracterizează prin căutarea *principiilor de segmentare interioară a diferitelor domenii ale activității artistice.*

Încă la Platon găsim o serie întreagă de raționamente în care se definește deosebirea dintre diversele tipuri, genuri și specii ale artei. Vom atrage atenția în primul rînd asupra faptului că în estetica lui Platon s-a maturizat, fără a dobîndi însă o expresie consecvent logică, principiul *diferențierii a două grupuri de arte,* dintre care unul cuprinde artele bazate pe imitare, iar celălalt include artele care nu au un caracter mimetic. E drept, efectuarea unei segmentări cît de cît clare în acea epocă era imposibilă, întrucît ideea imitării (fie că era vorba de imitarea naturii, fie de imitarea arhetipurilor divine ale acesteia) rămînea aproape unica explicație accesibilă a originii activității umane. Să mai amintim că atît Platon, cît și Aristotel, în pofida deosebirilor dintre concepțiile lor estetice, nu puteau explica, de pildă, muzica decît ca un anume mod de imitare, la fel ca și acela specific picturii, numai că era vorba de imitarea altui obiect (moral-psihologic). Cu toate acestea, Platon își dădea seama de contradicția existentă în această concepție și se străduia s-o elimine. Principiul „obsesiei", al „nebuniei" pe care Platon le opunea principiului *mimesis*-ului era acela care trebuia să explice de ce artele „muzicale" nu pot fi figurative. Dar mai departe de acest punct, Platon nu putea merge și, din această cauză, descrierea tipului de artă pe care el îl respingea s-a dovedit a fi mult mai

clar și mai bine definit, decît construirea unui program pozitiv.

Într-o formă mai evoluată ne întîmpină la Platon principiul segmentării artei în funcție de *genuri* și *specii.* Acestea depind, gîndea filosoful, pe de o parte, de particularitățile obiectului de imitat, iar, pe de altă parte, de utilizarea unui anumit mod de reprezentare. În felul acesta, se deosebesc două „genuri ale dansului" — „dansul de luptă" și „dansul pașnic", diverse „genuri ale cîntecului" (*46,* 128, 121) etc. Pe lîngă aceasta, Platon remarcă existența a trei posibilități de expresie în cazul creației poetice : aceasta se poate realiza „prin simpla relatare —, printr-o narațiune care se desfășoară cu ajutorul imitării, sau printr-o combinație a celor două posibilități" (*ibidem,* 78). Din interpretarea ideii expuse aici decurge că aceste trei modalități de exprimare nu pot fi privite ca liric, dramatic și epic, căci primul și al treilea aparțin mai curînd genului epic, iar genul liric nu este deloc evidențiat aici.

Aristotel a mers cu mult mai departe decît dascălul său. În *Fizica* sa a fost formulată ideea de bază a analizei morfologice a artei : „În general, arta desăvîrșește, parțial, ceea ce natura nu a fost în stare să facă, și, tot parțial, imită ceea ce a făcut aceasta" (*ibidem,* 141). Din păcate, capacitatea artei de a continua ceea ce a făurit natura era raportată de Staggirit, după cum se pare, mai mult la meserii, în timp ce artele muzicale, la fel ca și cele plastice, erau interpretate de el, conform tradiției, drept arte „imitative". Dar nu vom pretinde de la o epocă ceva ce ea nu este în stare să ofere ; meritul lui Aristotel constă în faptul că el a fost cel care a formulat pentru prima oară principiile fundamentale ale analizei morfologice a artei. „Epopeea și poezia tragică" — citim chiar la începutul *Poeticii* — „ca și comedia și poezia ditirambică, apoi cea mai mare parte din meș-

teşugul cîntatului cu flautul şi cu cithara sînt toate, privite laolaltă, nişte imitaţii. Se deosebesc însă una de alta în trei privinţe: fie că imită cu mijloace felurite, fie că imită lucruri felurite, fie că imită felurit, — de fiecare dată altfel" *. Este vorba, după cum explică mai departe Aristotel, de deosebirile generate de „obiectul şi modalitatea" de imitare. În concluzie, s-a văzut că diversitatea de mijloace cu care operează artele defineşte deosebirile dintre diferitele tipuri — muzica, dansul, poezia, arta scenică etc. (aceasta din urmă are un caracter sintetic, reunind mijloace utilizate separat de alte tipuri de artă); particularităţile obiectului care este imitat generează diferenţele pe care le numim astăzi specii (tragedia şi comedia etc.; această idee, după cum ne amintim, a mai fost enunţată şi de Platon) şi, în sfîrşit, diferenţele referitoare la modul imitării dau naştere, de exemplu, în cadrul poeziei, la cunoscuta delimitare pe *genuri* — epic, liric, dramatic: „Cu aceleaşi mijloace şi aceleaşi modele, tot imitaţie este şi cînd cineva povesteşte — sub înfăţişarea altuia, cum face Homer, ori păstrîndu-şi propria individualitate neschimbată, şi cînd înfăţişează pe cei imitaţi în plină acţiune şi mişcare" **.

Această clasificare ternară — pe ramuri, genuri şi specii — a formelor de activitate artistică, precum şi definirea caracteristicii fiecărui nivel morfologic şi-a păstrat valabilitatea în poetică şi în stilistică foarte multă vreme; abia în secolul al XIX-lea gîndirea estetică a făcut un pas mai departe în această direcţie, dar fără a modifica ceea ce fusese făcut de Aristotel, ci numai completîndu-l, dezvoltînd cele afirmate de el şi oferindu-le o argumentare mai temei-

* Aristotel, *Poetica*. Studiu introductiv, traducere şi comentarii de D. M. Pippidi, Bucureşti, 1965 p. 53.
** Aristotel, *Poetica*, p. 55.

nică. Toate acestea ne dau dreptul să considerăm estetica lui Aristotel drept cea mai de seamă cucerire a morfologiei artei în antichitate.

O altă realizare a acesteia, nu mai puţin importantă, a fost teoria unui filosof necunoscut, pe care M. Dessoir îl numea foarte vag „un aristotelic tîrziu", fără a indica nici măcar sursele din care şi-a extras informaţiile cu privire la opiniile acestuia (*115*, 306) *. Esenţa acestei concepţii morfologice constă în faptul că deosebeşte şase ramuri ale artei şi le subîmparte, pe de o parte, în *statice* şi *dinamice*, iar, pe de altă parte, în *obiective*, *subiective* şi *obiectiv-subiective*. Dacă am reprezenta acest sistem într-un tabel — aşa cum vor face morfologiştii secolelor XIX-XX — am obţine următoarea imagine:

Tabelul 1

	Obiective	Obiectiv-subiective	Subiective
— Statice	sculptura	pictura	arhitectura
— Dinamice	orchestica (dansul)	poezia	muzica

Ne aflăm aici în faţa unei uluitoare prefigurări a unui nivel al analizei morfologice care avea să se contureze în estetică abia peste două mii de ani.

* Din păcate, încercările noastre de a stabili pe cine a avut în vedere M. Dessoir nu au fost încununate de succes. În cele mai serioase lucrări referitoare la istoria esteticii antice (de exemplu în cărţile lui E. Müller şi J. Walter) nu am reuşit să descoperim nici o urmă despre concepţia amintită; terminologia specifică autorului nu lasă să presupunem că acesta ar fi fost grec.

2. Dogmatica medievală și reevaluarea renascentistă a valorilor

Pentru medievalitatea creștină este caracteristică o atitudine *profund și iremediabil contradictorie* față de artă. Căci, pe de o parte, arta îi era necesară religiei drept cel mai puternic și, poate, unicul mijloc eficient de pătrundere în conștiința oamenilor, ca o modalitate de legătură psihologică directă dintre credincios și divinitate. Totuși, pe de altă parte, arta prezintă întotdeauna pericolul pe care l-a sesizat pentru prima oară Platon — pericolul împingerii conținutului moral pe al doilea plan și al evidențierii în primul plan a artei ca atare, a artei însăși, raportată la reflectarea estetică și producînd desfătare. În acest caz, dintr-un instrument al religiei, arta se transformă într-un dușman al ei. Ce e de făcut ? Cum trebuia apreciată arta din punct de vedere religios — unicul posibil în Evul Mediu ?

Confesiunile Fericitului Augustin dezvăluie clar toate dificultățile de care se lovea în acest sens conștiința religioasă. Să cităm numai un fragment, extrem de caracteristic : descriind impresia pe care i-o produce cîntecul religios, Augustin își dă seama de o neconcordanță între trăirea religioasă a conținutului acestuia și desfătarea produsă de forma lui muzicală : „Șovăi atît de tare între primejdia plăcerii și resimțirea folosului. Și cu toate acestea... sînt înclinat mai curînd să încuviințez obiceiul cîntatului în biserică, pentru ca prin desfătarea auzului sufletul cel slab să se ridice spre sentimentul virtuții. Totuși mi se întîmplă să mă las încîntat de muzică mai mult decît de obiectul cîntecului, îmi recunosc cu mihnire păcatul și atunci aș prefera să nu mai aud cîntărețul“ (*66*, v. I, 263). Nu este cituși de puțin de mirare că un episcop din Alexandria, după cum povestește Augustin, „a poruncit să se pronunțe psalmii

numai cu o ușoară mlădiere a glasului, în așa fel încît să semene mai mult a citire decît a cîntec“ (*ibidem*, 262) *.

Poziția acestui episcop va fi folosită peste cîteva sute de ani în Bizanț și dezvoltată de iconoclaști, cărora nu li se poate nega nici fermitatea nici consecvența în gîndire. Căci nu este vorba numai de simplul fapt că arta prezintă un pericol pentru religie prin potențialul ei estetic hedonic, ci și prin faptul că ea se bazează pe *mimesis* în timp ce dumnezeu nu poate fi imitat, întrucît el este numai spirit pur. Din aceste motive, orice încercare de a înfățișa, de a descrie, de a-l reprezenta în mod senzorial pe dumnezeu este o erezie, o blasfemie, profanare, iar sculptura și pictura — cel puțin pînă la „descoperirile“ lui Kandinsky, Mondrian și Kalder — nu ar fi putut exista deloc fără a înfățișa ceva. Se cunoaște faptul că în multe religii — iudaism, musulmanism — este

---

* Cf., de asemenea, p. 263—264, unde Augustin descrie atitudinea sa față de spectacolele de teatru. Lactantius spunea exact la fel : „Poeții sînt primejdioși pentru că, în spatele dulceții strofelor lor, se îndepărtează de evlavie“ (cf. *380*, *141*). Cercetătorul esteticii muzicale medievale avea toate motivele să tragă concluzia că „Părinții bisericii elimină aproape total din muzică elementul estetic. Ei declară cu toții într-un singur glas că resimțirea plăcerii, a desfătării, a delectării este o concesie făcută de spirit în fața slăbiciunii naturii umane“ (*270*, 25).

Dealtfel, caracterul contradictoriu al atitudinii esteticii creștine față de artă (și imposibilitatea rezolvării acestei contradicții) i-a permis lui Boezio să afirme, de pildă : „Muzica este legată de noi într-un mod atît de firesc, încît chiar dacă am vrea, nu ne-am putea lipsi de ea“ (*66*, v. I 252).

Un material bogat referitor la atitudinea creștinismului față de artă se găsește în lucrarea deja amintită a lui A. Afansiev, ***Poeticeskie vozzrenia slavean na prirodu*** (369, v. I, 339—349) ; această problemă a fost tratată interesant, pe baza materialului oferit de religiile orientale, de către E. Kilcevskaia (*238*, 7—10).

interzisă orice fel de reprezentare, iar creația spațială nu trece dincolo de granițele arhitecturii, ale artei aplicate și ornamentale. Creștinismul nu a acceptat concepția inconoclastă și pentru că, așa cum spunea Grigore cel Mare, „reprezentările se folosesc în biserici pentru ca cei care nu știu carte, cel puțin uitîndu-se la pereți să citească ceea ce nu sînt în stare să citească în cărți" (cf. *392*, v. I, 18).

Podoabele picturale și sculpturale ale bisericii au devenit un fel de „Biblie pentru analfabeți", dar, în același timp, artele plastice au fost obligate să caute, practic vorbind, rezolvarea sarcinii pe care Platon n-o putuse formula din punct de vedere logic, și anume să reprezinte *divinul, idealul,* operînd cu forme *pămîntene, senzoriale, plastice,* fără a permite transformarea lor în forme care să *reprezinte realitatea* în mod adecvat. Este foarte elocvent raționamentul lui Augustin, după care muzica și chiar și arhitectura — este vorba, evident, de arhitectura bisericii — sînt superioare artelor plastice, întrucît acestea din urmă „îl leagă pe om de obiecte și îl depărtează de creator" (cf. *39,* 61). În această situație, artele plastice erau condamnate la un compromis, pe care l-au și găsit în lumea alegoriei, simbolului și emblematicii.

Cu toate acestea, inseparabilitatea acestor arte de lumea materială, de senzorialitate, de trup, le compromitea irevocabil și ducea în mod obligatoriu la apropierea lor nu de artele „muzicale", ci de meserii. De aici decurge consolidarea opoziției dintre artele „libere" și „mecanice" din dogmatica creștină : primele includeau numai șapte tipuri : gramatica, retorica, dialectica, aritmetica, muzica, geometria și astronomia și erau subîmpărțite, la rîndul lor, de Marziano Capella, în așa-numitul *trivium* (primele trei) și *quadrivium ;* cea de-a doua categorie includea meseriile și, alături de acestea, artele plastice, care aveau același statut juridic

în Europa medievală ca și producția de bunuri materiale *.

În orice caz, este demn de remarcat faptul că, din categoria „artelor libere", erau excluse nu numai artele plastice, dar aici nu-și găsea loc nici măcar poezia. Tertulian, cu radicalismul care îi era caracteristic în raționamente, declara că în „ochii lui dumnezeu" arta poetică „este o prostie" (cf. *366,* 90), și mai tîrziu, Hugo de Sainte-Victoire, care era ceva mai liberal, definea poezia ca un fel de „anexă" la „artele libere" (cf. *35,* 35). Căci, în realitate, „artele libere" nu sînt de fapt nici un fel de arte, ci niște *discipline teoretice.* Există o singură excepție — muzica, dar asta numai pentru că în epoca amintită era considerată un fel de construcție matematică și, parțial, un element ritual **.

Putea oare analiza morfologică a artei, în aceste condiții, să se ridice la un nivel superior față de cel atins în antichitate ? După cum se vede, nu era de conceput nici măcar păstrarea cuceririlor esteticii antice.

În acest domeniu — ca, dealtfel, în multe altele — o cotitură adevărată nu s-a produs decît odată cu afirmarea unei epoci noi — epoca Renașterii. Și primul care a vestit aceasta în teoria artei a fost *Tratatul despre pictură* al lui Cennini în care se spunea ceva care era de neconceput mai înainte : „Pictura merită pe drept cuvînt să fie situată pe locul al doilea după

* Mai detaliat în legătură cu „cele șapte arte libere" v. 345, 54—56.

** Aici se dezvăluie unitatea difuză a acestor două accepțiuni ale muzicii care vor fi formulate aforistic mai tîrziu de către Leibnitz și Schopenhauer : după definiția celui dintîi, „muzica este un exercițiu disimulat de aritmetică al sufletului care nu se poate calcula pe sine ; cel de-al doilea susținea că „muzica este un exercițiu disimulat în metafizică al sufletului, care nu știe să filosofeze cu privire la sine însuși".

știință și să fie încununată de poezie" (*267*, v. I, 252). Fundamentarea unei astfel de reevaluări radicale a valorilor în vederea includerii picturii în rîndul artelor libere și a apropierii ei de poezie era pentru Cennini recunoașterea unei „libertăți" creatoare egale în cazul ambelor arte : „Poetul, grație științei sale, poate crea în mod liber și poate lega pe *da* și pe *nu* după cum socotește el, după bunul său plac. Și exact în același mod, pictorul are libertatea de a crea o siluetă șezînd sau stînd în picioare, o ființă jumătate om — jumătate cal, așa cum dorește, așa cum îi poruncește fantezia sa (*ibidem*).

Așadar, Renașterea ne duce înapoi la perceperea *caracterului unitar al lumii artistice* care reprezenta apogeul evoluției reprezentărilor morfologice în estetica antică. Fără să mai aducem în discuție numeroasele opinii ale maeștrilor artei renascentiste care confirmă această teză (de exemplu, Leonardo da Vinci, Alberti, Dürer), ne vom limita numai la două dintre ele care se referă la istoria gîndirii estetice ruse — la momentul în care, în cea de-a doua jumătate a secolului al XVII-lea, în Rusia au început să fie elaborate idei de tip renascentist. Astfel, Iosif Vladimirov scria în *Tratatul despre pictură* că „zugrăvirea sfintelor icoane" trebuie cinstită foarte mult, „mai mult decît celelalte lucruri pămîntești", deoarece se aseamănă cu literatura : „La fel ca și scriitorii, și pictorii îl înfățișează pe Cristos, unii împodobind cuvintele, alții desenînd pe bucăți de lemn... Și pentru biserică amîndoi creează aceeași poveste, numai că evanghelistul povestește descriind prin cuvinte, iar acesta (pictorul) o îndeplinește cu fapta" (*66*, v. I, 443).

Și mai departe în reabilitarea artelor plastice în Rusia a mers Simon Ușakov, și este deosebit de interesant faptul că se sprijinea în afirmațiile sale tocmai pe reprezentările anticilor : făcînd apel la Plinius, Simon Ușakov afirma în admirabila sa lucrare teoretică *Cuvînt către cel ce iubește pictura icoanelor* că

„printre artele libere" se numără și „făurirea icoanelor" și că, mai mult, ea era socotită la vechii greci drept arta „atotîncepătoare" (*ibidem*, 455). Deosebit de interesant este faptul că, prin *făurirea de icoane,* Ușakov nu înțelegea numai pictura, ci întreaga sferă a artelor plastice pe care o împărțea în șase tipuri : arta statuară — din piatră, lemn, os și alte materiale care se pretează la cioplit ; arta lipirii — din lut și var, ceară, făină și diverse alte materiale asemănătoare ; turnarea — în aur, argint, cupru, și alte materiale care se pot topi la foc ; arta sculpturii (cioplitului) — în mărgele (adică în scoici) și pietre prețioase ; cioplitul — pe plăci de cupru pentru obținerea unor reprezentări pe hîrtie. După acestea urmează zugrăvirea cu vopsele, care depășește toate celelalte tipuri pentru că redă lucrul înfățișat mai fin și mai viu, evidențiind mai clar toate calitățile acestuia, fapt pentru care se întrebuința foarte des în biserică" (*ibidem*, 455—456).

În felul acesta, printre „artele libere" au fost incluse *toate variantele creației plastice* care *se separaseră mai mult sau mai puțin categoric de meserii și se opuneau acestora* (cf. 467, 233 ș.u.). Dar prin aceasta nu s-a efectuat și separarea activității artistice de cea științifică în cadrul „artelor libere". Dimpotrivă, în *Cartea despre pictură* a lui Leonardo da Vinci ne întîmpină deosebit de stăruitor ideea unei legături strînse între artă și știință — matematică, geometrie, fizică, ba chiar și atunci cînd vorbește despre pictura însăși, Leonardo o numește cu mîndrie *știința picturii* (253, 54 ș.u.), iar Boccaccio îi așază pe poeți „printre filosofi". (O situație asemănătoare cu aceasta se întîlnește în terminologia utilizată în Rusia la începutul secolului al XVIII-lea, cînd Tatișcev delimitează, în clasificarea științelor, așa-numitele *arte elegante,* avînd în vedere ceea ce puțin mai tîrziu va fi numit, cu un cuvînt format după modelul francez, *beaux-arts : ar-*

tele frumoase. În felul acesta se crea impresia că *seria artelor se închide la una din extremități*, acolo unde arta venea în contact cu meseria, cu practica materială, *dar rămînea deschisă la cealaltă extremitate*, unde tindea spre activitatea spirituală cognitivă, ba chiar și spre teologie *.

Apropiind artele *plastice* de cele *muzicale*, gîndirea estetică a Renașterii nu a pornit totuși pe calea investigației structurii interne a universului artei, ci a continuat să se miște pe drumul bătătorit de metafizica medievală, și anume acela al *confruntării valorice dintre diferitele arte*. Dacă estetica teologică situa muzica și, parțial, poezia, în rîndul artelor „libere" ca arte superioare, iar pictura în rîndul artelor „mecanice" ca arte inferioare, acum Leonardo da Vinci fundamentează superioritatea multilaterală a picturii atît asupra poeziei, cît și a muzicii (*253*, 60—82). Și nu este vorba aici de faptul că Leonardo da Vinci, fiind pictor, s-ar fi simțit obligat să-și laude propriul fel de activitate, căci arhitectul Alberti, de pildă, declara exact același lucru : că pictura este „cea mai nobilă, mai demnă și mai admirabilă dintre arte" (267, v. 2, 19, 33, 56) — căci acesta era punctul de vedere predominant în acea epocă.

* K. Gilbert și H. Kuhn au strîns un interesant material din care reiese modul în care Petrarca, Boccaccio și o serie de alți gînditori ai acestei epoci subliniau înrudirea dintre poezie și teologie (*380*, 186—187). La aceste aserțiuni poate fi adăugat raționamentul deosebit de elocvent al lui Luther care compara teologia cu muzica și conchidea că „numai ea singură, după teologie, este capabilă să ofere ceea ce oferă numai teologia, adică pacea și bucuria sufletului și o dovadă peremptorie în acest sens este și faptul că diavolul, cel care este vinovat de grijile întristătoare și mîhnirile tulburătoare, fuge la auzul muzicii, aproape la fel de înspăimîntat ca de cuvintele teologiei" (*66*, v. I, 606).

Evident, o atare abordare îngrădea foarte mult posibilitatea de analiză *sistemică* a artei. Într-adevăr, estetica Renașterii nu cunoaște încă noțiunea de *sistem al artelor*, ea nu a ajuns nici măcar pînă acolo încît să cuprindă într-o singură privire *toată diversitatea artelor*, limitîndu-se la simpla comparare a picturii cu poezia, sau a picturii cu muzica, sau a picturii cu sculptura. Și acest principiu metafizic de ierarhizare valorică a determinat și rezolvarea problemei *segmentării pe genuri* în cadrul fiecărei ramuri a artei. În ambele direcții amintite, Renașterea a fost aceea care a creat premisele esteticii clasiciste.

Iată cum sună deosebit de grăitorul sonet, neterminat, al lui Michelangelo :

„Tot așa după cum în cerneală și pană se ascund atît stilul înalt, cît și cel umil și grav, iar în marmură se croiesc și chipuri nobile și necioplite, în funcție de ceea ce știe să scoată din ele geniul nostru, tot așa, se poate, dragul meu signore, ca și în inima voastră să fie la fel de multă trufie și la fel de multe deprinderi blînde de compasiune delicată și nobilă, deși n-am reușit încă să le scot de acolo" (*266*, v. I, 183).

Această împărțire în trei stiluri, care era în fond o împărțire în genuri, a fost moștenită de Renaștere de la estetica antică tîrzie, unde ea s-a configurat în cadrul retoricii ; astfel, Cicero, Quintillian, Pseudo Longinus deosebeau stilul înalt, mediu și umil (de fapt, este vorba de genuri și chiar așa le numea Cicero : *genus dicendi*) în elocvență. Această împărțire a fost respectată și în Evul Mediu *. În tratatul lui

* Demetrius deosebea chiar patru stiluri : „modest, impunător, distins și puternic", precum și un stil „amestecat" (*172*, 274), dar această împărțire nu s-a bucurat de succes (cf. *422*, 35). O istorie a acestei segmentări pe genuri și stiluri a artei oratorice și a poeziei începînd din antichitate pînă în Rusia secolului al XVIII-lea a fost realizată în monografia lui V. P. Vomperski (cf. *379*).

Dante *Despre limba populară* ea este formulată într-un plan ceva mai larg : „Pentru tragedie folosim un stil mai înalt, pentru comedie unul mai umil, pentru elegie preferăm vorbirea celor căzuţi în nefericire" (*66*, v. I, 482). O situaţie analogă se contura în Franţa : „Ronsard şi Pleiada — scrie M. Bahtin — erau convinşi de existenţa ierarhiei genurilor. Această idee, împrumutată, în esenţă, din antichitate, dar prelucrată pe teren francez, nu s-a putut înrădăcina, bineînţeles, dintr-o dată" (*370*, 73).

Esenţa împărţirii artei în genuri consta nu numai pur şi simplu în faptul că aceste segmentări fixau deosebirile, aşa cum spunea Aristotel, în ceea ce priveşte *obiectul* reprezentării, ci în faptul că diferenţele respective erau tratate din punct de vedere *valoric*, ceea ce a atras după sine în mod inevitabil consecinţe de ordin stilistic. *Diferenţierea genurilor s-a reflectat în diferenţierea stilurilor*, întrucît obiectul reprezentării, atunci cînd era apreciat drept „înalt", avea nevoie de mijloace de exprimare adecvate, capabile să imortalizeze, ba chiar să şi accentueze măreţia lui, la fel după cum un obiect de valoare „medie" sau „umilă", vulgară, impunea de fiecare dată utilizarea unui stil corespunzător pentru întruchiparea sa artistică.

Estetica medievală nu cunoştea acest mod de abordare a segmentării artei pe genuri, întrucît considera că tot ceea ce nu prezenta o valoare înaltă (religioasă) pur şi simplu nu poate fi exprimat. În felul acesta, ea nu recunoştea decît *un singur gen* — genul religios-mitologic, iar dacă în practica reală a culturii medievale întîlnim o întreagă serie de reprezentări ale altor genuri, toate acestea au existat oarecum „neoficial", ignorate de doctrina estetică dominantă. Este adevărat, în preajma Renaşterii, unii teoreticieni care nu erau legaţi de biserică şi-au pus problema împărţirii poeziei în tragedie şi comedie, dar

aceasta nu era decît o mărturie a crizei esteticii medievale dogmatice şi a începutului afirmării noii concepţii renascentiste cu privire la genuri (în legătură cu aceasta vezi mai detaliat *366*, 92 ş.u., 112 ş.u.). Renaşterea, deschizînd larg uşile artei pentru realitatea vieţii alături de tematica mitologică, prin aceasta s-a trezit, în mod obiectiv, *în faţa problemei genului*, care a dobîndit un caracter mult mai acut decît era în antichitate. Rezolvarea acestei probleme, găsită pe calea axiologiei, gravita, după cum ne-am putut convinge, mai curînd către o concepţie clasicistă a raportului dintre artă şi realitate, decît spre una realistă, deşi Renaşterea nu cunoaşte încă acea opoziţie netă, dogmatică şi inflexibilă pentru practica artistică dintre genurile „înalte" şi „umile", pe care o va aduce cu sine doctrina clasicistă a secolelor al XVII-lea—al XIX-lea. În acelaşi context apare o situaţie aparte : cu cît este mai democratic un gînditor al acestei epoci, cu atît mai mică este importanţa pe care o are pentru el această opoziţie. Deosebit de grăitoare sînt în acest sens părerile lui Dürer care spune, de exemplu, că „un artist înţelept şi iscusit îşi poate dovedi mai bine forţa şi priceperea redînd o figură ţărănească, grosolană, într-o lucrare de mici dimensiuni, decît alt artist într-o lucrare măreaţă" (*212*, v. II, 189 ; cf. *ibidem*, 228—229, 231—232). Ba mai mult chiar, Dürer susţinea cu hotărîre că „orice maestru trebuie să ştie să facă atît chipuri nobile, cît şi grosolane" (*ibidem*, 224).

După cum observă pe bună dreptate Bahtin, în epoca Renaşterii această ierarhie a genurilor era deocamdată numai o idee abstractă şi nu foarte clară. A fost necesar să se producă anumite mutaţii şi salturi sociale, politice şi ideologice, a trebuit să se diferenţieze şi să se îngusteze cercul de cititori şi evaluatori ai marii literaturi oficiale, pentru ca ierarhia genurilor să devină expresia relaţiilor reale existente în cadrul acestei mari literaturi, pentru

ca ea să devină cu adevărat o forță definitorie și reglementatoare.

Acest proces a fost desăvîrșit, după cum se știe, în secolul al XVII-lea (*370*, 73).

Vom mai adăuga că o situație întru totul asemănătoare s-a creat și în alte ramuri ale artei — Wölfflin era pe deplin îndreptățit să plaseze tocmai în această perioadă apariția în artele plastice a „reprezentării expresiei ideale în opoziție cu cea estetică" (*377*, 318).

3. Problematica morfologică în estetica secolului al XVII-lea și prima jumătate a secolului al XVIII-lea

Gîndirea estetică a secolului al XVII-lea a evoluat în aceeași direcție teoretică a studierii diverselor ramuri ale artei care fusese inițiată de Renaștere. La o privire mai superficială, putem avea chiar impresia că de la Toma d'Aquino la Baumgarten n-a existat nici un fel de estetică în sensul strict al acestui cuvînt și nu degeaba unii istorici ai gîndirii estetice au trecut de la Evul Mediu direct la secolul al XVIII-lea, sărind peste Renaștere și secolul al XVII-lea. Cu toate acestea, și în Renaștere, ca și în orice altă perioadă, gîndirea estetică a continuat să existe, însă într-o formă aparte.

Dintr-o serie întreagă de motive, ea a fost silită să părăsească leagănul filosofiei (în Evul Mediu teologia înghițise estetica împreună cu teologia, amîndouă devenind, în felul acesta „slujitoarele teologiei") și, pentru cîteva secole, să se afunde în adîncul unor raționamente concrete de cercetare a artei.

A trebuit să se întîmple așa, în primul rînd pentru că ruptura artei de sistemul artistic care a dominat aproape o mie de ani și căutarea unor noi principii metodologice necesitau un sprijin și o formulare teoretică ; dar

pentru aceasta teoria artei trebuia să iasă din hotarele strîmte ale descrierii aspectelor tehnice, specifică pentru Evul Mediu, și să abordeze probleme de ordin filosofico-estetic. Însă un asemenea tip de analiză a artei era posibil pe atunci numai în lucrări referitoare la teoria diverselor arte în parte, deoarece filosofii manifestau o indiferență destul de constantă și unanimă pentru problemele cu caracter estetic. Gîndirea filosofică a Renașterii este inseparabilă de cunoașterea științifică ; dar atunci cînd se întorcea spre om și activitatea sa, ea se limita la problematica moral-politică, în timp ce studierea creației artistice rămînea în sarcina maeștrilor acesteia — ceea ce a făcut ca cei mai de seamă artiști ai acestei epoci să fie în același timp și teoreticieni ai artei. În secolul al XVII-lea, orientarea scientistă a gîndirii filosofice s-a păstrat și nu putem să nu fim de acord cu concluziile lui K. Gilbert și H. Kuhn, după care „înțelegerea pentru filosofie de care dădeau dovadă criticii și cercetătorii de artă din această perioadă era mai mare decît sensibilitatea filosofilor pentru artă" (*380*, 222) *.

Această situație a avut consecințe directe pentru evoluția cercetării morfologice a artei. Fărîmițîndu-se în teoria diverselor arte în parte, estetica nu avea posibilitatea de a le cuprinde

* Autorii oferă aici informații interesante cu privire la atitudinea celor mai mari filosofi ai secolului al XVII-lea față de artă și, în felul acesta, se explică și indiferența lor față de teoria estetică.

Se pare că unicul exemplu de includere a problematicii estetice într-un tratat filosofic este *Știința universală* a lui Ch. Sorel, unde găsim capitole speciale închinate artelor plastice și poeziei (v. 470, III, 207—212 ; IV, 99—101). E drept, Sorel era filosof, ca să spunem așa, numai tangențial ; el era, în primul rînd, scriitor și critic literar, astfel încît excepția face parte dintre acelea menite doar să confirme regula.

pe toate acestea într-o singură privire și chiar comparațiile între două sau trei arte, atît de răspîndite în epoca Renașterii, acum, în secolul al XVII-lea, devin extrem de rare. Aceste comparații vor fi reluate, după cum vom vedea, pe scară foarte largă abia în secolul al XVIII-lea, iar nivelul lor teoretic va fi mult mai înalt decît în secolele al XV-lea—al XVI-lea. Ne vom mulțumi deocamdată numai cu *Laocoon* al lui Lessing !

Veacul al XVII-lea a pierdut gustul pentru asemenea comparații, mulțumindu-se să recunoască înrudirea dintre *poezie și pictură*. Această înrudire a fost consolidată oficial prin crearea Academiei de arte frumoase la început în Italia apoi în Franța, în Anglia, Rusia, ceea ce a instituționalizat separarea artelor plastice de meserii și ridicarea lor la nivelul creației literare. Este adevărat că în secolul al XVII-lea s-au mai păstrat și vechile reprezentări medievale, care, în mod paradoxal, erau alimentate de ideologia democratică, întrucît aceasta se opunea subordonării artelor plastice față de poezie, care era în cel mai înalt grad subordonată viziunii despre lume a clasei dominante. Deosebit de caracteristice în acest sens sînt tratatele teoretice ale gravorului francez A. Bosse, precum și poziția lui Ch. Sorel, care, în lucrarea deja amintită mai sus, *Știința universală*, a inserat teoria artelor plastice ca „arte mecanice" într-un capitol separat de poetică ; prima a fost plasată în capitolul consacrat activității materiale a omului, cea de-a doua în capitolul care se ocupă de activitatea sa spirituală *.

Și cu toate acestea, disocierea artei de meserii a avut loc și a dobîndit chiar și un statut terminologic, căci de la cuvîntul *art* care însemnase cîndva și „artă" și „meserie", acum se formează două derivate : *artiste* „artist" și *artisan* „meseriaș". În felul acesta s-a consolidat diferențierea noțiunilor referitoare la creația artistică spirituală elevată și activitatea prozaică, nesentimentală a meseriașului, și această diferențiere a mers atît de departe, după cum observa cu multă perspicacitate Ch. Lalo, „încît acum se pune mai curînd problema cum să le unim din nou, decît să le despărțim ; căci divorțul lor s-a dovedit a fi deosebit de profund și dăunător !" (*136*, 110).

Nu este greu să ne dăm seama că în noua situație culturală și istorică, ideea renascentistă a valorii superioare a artei plastice trebuia să cedeze locul în favoarea unei alte opinii, după care *modelul ideal al artei ar fi poezia*, iar pictura trebuie să ia exemplu de la aceasta, trebuie să se asemene cu poezia. „Pictura este o poezie mută și o retorică a pictorului" spunea în secolul al XVII-lea Testelin, membru al Academiei franceze, reluînd și răspîndind formula lui Simonide, recomandîndu-le chiar pictorilor să preia din poezia dramatică și regula celor trei unități ! (351, 153—154). „Pictorul să fie poet !" — așa începea tratatul în versuri al lui Du Fresnoy *De arte graphica* *. În anul 1635, s-a publicat o altă lucrare în același gen — poemul lui I. Pader, purtînd titlul semnificativ *Pictura vorbitoare ;* ea s-a bucurat de un răspuns foarte entuziast din partea lui Poussin (*289*, 179—180 ; cf. și *429*, 27). Aceasta se explică prin faptul că, pentru maeștrii și teoreticienii clasicismului, punerea semnului egalității între pictură și literatură ca între „o soră mai tînără" și „sora mai mare" este o consecință a strădaniei de

* În legătură cu aceasta, v. mai detaliat, articolul nostru consacrat în mod special tratatelor lui Ch. Sorel și A. Bosse (*387*).

* Tratatul a fost scris în limba latină și publicat în 1668, după moartea autorului, de către Mignard. În secolul al XVII-lea a fost tradus de cîteva ori în limba franceză — în versuri și în proză.

ideologizare a picturii, de ridicare a ei deasupra „meseriei" (adică a simplei reprezentări a ceea ce vedem), de a-i conferi un conţinut spiritual, moral şi filosofic *. În conformitate cu această strădanie, tabloul nu trebuie să fie receptat în primul rînd cu privirea, ci înţeles cu mintea, la fel ca un poem. De aceea, în crearea unui tablou, teoreticienii declară că lucrul principal este *compunerea*, pe care o numesc „divină", deoarece ea se realizează cu mintea, iar desenul şi coloritul sînt considerate partea meşteşugărească, de execuţie, secundară. Acesta era şi punctul de vedere al lui Poussin. Nu este de mirare că ortodoxul Le Brun, la fel ca şi I. Pader vor ajunge, pe această cale, la reactualizarea concepţiei manieriste „a celor două desene" — interior şi exterior, creată de Lomazzo (cf. *425*, 34—38). Numai Roger de Piles a încercat timid să ridice problema egalităţii şi a independenţei picturii faţă de poezie (*359*, 426—429, şi 448—449), dar în acea epocă un asemenea punct de vedere nu putea să triumfe.

Această situaţie s-a perpetuat în cultura artistică europeană de-a lungul primei jumătăţi a secolului al XVIII-lea. În anul 1719 Du Bos lua cuvintele lui Horaţiu *ut pictura poesis* drept motto pentru tratatul său, *Reflecţii critice asupra poeziei şi picturii*. Un sfert de secol mai tîrziu, Batteux afirma : „comunitatea dintre pictură şi poezie este atît de mare, încît ele pot fi caracterizate împreună, înlocuind doar noţiunile de *poezie, fabulă, stihuire,* cu acelea de *pictură, desen, colorit*" (*20*, 164). „Principiile artei", spune J. Reynolds, „indiferent că este vorba de poezie sau pictură, îşi găsesc fundamentarea în raţiune" (*267*, II, 418). Un al doilea discurs al său, ţinut la Academie, la 11 decembrie 1786, este pătruns de ideea unităţii dintre pictură şi poezie, deoarece amîndouă se adresează fanteziei şi sensibilităţii umane (*ibidem*, 424 ş.u.). O anumită perioadă de timp, Diderot a gîndit la fel, abia în deceniul al 9-lea şi-a modificat punctul de vedere *.

„Problema raportului dintre poezie şi pictură — scrie V. Asmus — începe să se aşeze în primul plan în literatura teoretică de la sfîrşitul secolului al XVII-lea şi al XVIII-lea. Ea devine centrul atenţiei în noile literaturi naţionale — engleză, italiană, franceză şi, ulterior, şi germană. La discutarea problemei iau parte dintre autorii englezi Shaftesbury, Spence, Addison, Richardson, Harris, Webb ; dintre italieni Algarotti, Quadrio ; dintre francezi De Piles, Du Fresnoy, De Marcy, Diderot, Vatelet, Du Bos ; dintre germani Breitinger şi Bodmaer.

Pentru această literatură este caracteristică ideea anterioară după care pictura se identifică cu poezia ; trăsăturile specifice generate de diferenţele dintre ele nu sînt scoase în evidenţă şi nu sînt subliniate" (*368*, 91—92).

Pe lîngă aceasta, în secolul al XVIII-lea, centrul de greutate în lucrările de acest gen se mută treptat şi atenţia teoreticienilor începe să fie atrasă din ce în ce mai mult de momentul deosebirii dintre cele două arte. „O primă prefigurare a viitoarelor cercetări întreprinse de Lessing — continuă Asmus — se găseşte la Shaftesbury (*Judecata lui Hercule*)... După Shaftesbury, următorul care pune problema specificităţii artelor plastice şi poeziei este Richardson. În lucrarea sa *Teoria picturii* (1715) acesta, la fel ca şi Shaftesbury, arată că, în

* Faptul acesta era recunoscut de înşişi scriitorii şi pictorii acestei epoci, ca J. Molière (*356*, 367—368), Ch. Perrault (*357*, 23—24), N. Poussin (*289*, 194—195), A. Félibien (*348*, I, 86, 92 ; 347, 288). În legătură cu aceasta au scris frecvent şi istoricii francezi ai gîndirii estetice (cf. de ex., 425, 15).

* Friedländer a atras atenţia asupra acestui lucru în articolul introductiv la *Laocoon* (cf. *12*, 35—36).

sculptură, reprezentarea se referă la un singur și unic moment". Asmus trimite mai departe la raționamentele similare exprimate de Du Bos, Troublet, Webb, Klopstock, Mendelsohn, care au pregătit terenul pentru viitoarea abordare a acestei probleme de către Lessing (*ibidem*, 92—93) *.

Cuceririle predecesorilor lui Lessing merită, în unele cazuri, o atenție ceva mai mare, mai ales în lumina problemei care ne interesează — procesul istoric al formării studiului morfologic al artei. Să ne oprim, în primul rînd, la tratatul abatelui Du Bos.

Deși el și-a ales ca motto faimoasa sentință *ut pictura poesis*, deși această atitudine a reprezentat punctul de plecare al tuturor raționamentelor sale și deși analiza comparativă a picturii și poeziei a fost efectuată de el la nivelul tradițional gnoseologico-psihologic, care ne este cunoscut cel puțin din opiniile lui Leonardo **, Du Bos a orientat pe neașteptate problema spre un alt plan important, pe care noi l-am numi astăzi *semiotic* (dealtfel, nu este de prisos să amintim că termenul *semiotic* a fost utilizat pentru prima oară în secolul al XVII-lea de către Locco și că una din părțile *Esteticii* lui Baumgarten, pe care el n-a mai apucat s-o scrie, se intitula *Semiotica*). Du Bos spune

* Am dori să adăugăm că problema raportului dintre alte arte se pune, în această perioadă, într-un mod analog ; de exemplu, problema raportului dintre poezie și muzică, mai ales în tratatele teoreticienilor englezi J. Brown, J. Webb, J. Betty, J. Harris (cf. capitolul respectiv din antologia esteticii muzicale a epocii, întocmită de B. Șestakov, *271*, 566—675).

** Ce e drept, în Rusia, încă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, întîlnim raționamente care par să repete cuvînt cu cuvînt argumentele lui Leonardo da Vinci : „Se pare că pictura are mai mare forță asupra oamenilor decît stihurile, pentru că ea acționează prin intermediul simțului, văzului, care are mai multă putere asupra sufletului nostru decît alte simțuri" (*328*, 103).

că, spre deosebire de poezie, pictura nu utilizează „semne artistice", ci „estetice", remarcînd cu această ocazie, că, în ceea ce privește pictura, utilizarea termenului *semn* este nepotrivită, întrucît ea „ne înfățișează în fața ochilor chiar natura însăși", în timp ce cuvintele sînt semne arbitrare ale ideilor, iar literele semne arbitrare ale cuvintelor. De aceea, calea de la citire la trăire este mai lungă decît de la ascultare la trăire, și impresia este și mai puternică atunci cînd la cele percepute cu ajutorul auzului se adaugă cele văzute. Aici Du Bos se ocupă de teatru și îi înalță un adevărat panegiric. După aceea, trecînd la caracteristicile muzicii, o analizează și pe aceasta ca pe un sistem anumit de semne, spunînd că sunetele muzicale sînt „semnele naturale ale pasiunilor" (deși se referă numai la muzica vocală, considerînd muzica instrumentală drept o imitare a sunetelor naturale ; *24*, 413 ș.u., 430 ș.u., 466—467).

Vom remarca de la bun început că principiul semiotic de clasificare a ramurilor artei va fi adoptat de mulți gînditori în secolul al XVIII-lea și va fi reînviat după aceea abia două sute de ani mai tîrziu ; în legătură cu aceasta dorim să subliniem în mod deosebit prioritatea pe care o are, din punct de vedere istoric, Du Bos în acest mod de abordare a problemei.

Tratatul lui Lessing, incluzînd și prelucrînd tot ceea ce fusese realizat în această direcție de către precursorii săi, cuprindea un studiu atît de aprofundat, de precis și de temeinic al raportului dintre artele plastice și poezie, încît nu numai că a jucat un rol uriaș în dezvoltarea culturii artistice a secolului al XVIII-lea, dar nu și-a pierdut valoarea sa științifică nici pînă în zilele noastre. Această lucrare a lui Lessing este mult prea cunoscută și a fost repovestită și reinterpretată mult prea des, ca să mai fie necesar să expunem din nou conținutul ei aici. Va fi suficient să arătăm pe

scurt că valoarea scrierii lui Lessing constă, în problema care ne interesează pe noi, în primul rînd în faptul că a dezvăluit, pentru prima oară într-o analiză detaliată, temeinică și convingătoare (indiferent de obiecțiile pe care le-ar putea trezi momentele particulare ale acestei analize), raportul dialectic dintre cele două arte, *ceea ce este comun amîndurora și ceea ce este specific fiecăreia în parte.* Deși atît atitudinea față de realitate („imitarea naturii"), cît și funcțiile specifice (plăcerea produsă de frumusețea creată de om) unesc cele două arte, fiecare din ele le reflectă într-un mod aparte. De aici reiese că pentru definirea fiecărui tip de artă „poate servi doar ceea ce este adaptat numai acestuia și nu ceea ce alte tipuri ale artei pot realiza mai bine decît el". La Plutarh, spune Lessing argumentîndu-și această idee, găsim următoarea comparație : cine vrea să spargă lemnele cu cheia și să deschidă ușa cu toporul, va strica ambele instrumente și va fi lipsit de folosul pe care l-ar putea avea de pe urma lor (*12*, 452—453). În al doilea rînd, Lessing a arătat că între ceea ce este comun și ceea ce este specific artelor nu există un raport ca acela dintre conținut și formă, ci o relație care străbate arta de la un capăt la altul, *înglobînd atît latura conținutului, cît și pe cea a formei.* Căci esența lucrului, după părerea lui Lessing, nu se află în faptul că în cazul poeziei și picturii avem de a face cu obiecte diferite ale reprezentării (trupul într-un caz și acțiunea în celălalt) sau cu materiale diferite (desenul, culoarea sau cuvîntul), ci în faptul că „mijloacele de expresie trebuie să se afle într-o strînsă interdependență cu conținutul exprimat" (*ibidem*, 187), și aceasta este ceea ce generează *deosebirile fundamentale* între cele două structuri artistice — cea plastic-spațială și cea literar-temporală.

Nu trebuie să uităm însă că în *Laocoon* nu au fost analizate toate tipurile artei, ci numai două, și că acest tratat nu a trecut, din aceste

motive, dincolo de modul tradițional de abordare a problemei, fără a avea nici cea mai mică pretenție de a clasifica artele. Totuși, judecînd după notițele rămase în ciornă, intențiile autorului lui *Laocoon* au fost mult mai mari decît ne lasă să vedem textul actual, căci în însemnările sale se găsesc și observații cu privire la muzică, la dans (cf. *ibidem*, 410—414), care nu au fost realizate. Faptul se explică, probabil, după cum observa Herder, prin aceea că „acest tratat a fost scris mai curînd pentru poet decît pentru pictor" (*56*, 177). „Scopul lui Lessing" — observa de asemenea Asmus — „nu era atît efectuarea unei analize comparative a picturii și poeziei, cît explicarea — cu ajutorul acestei analize a specificității estetice a obiectului și mijloacelor *poeziei* în special. Discutînd în *Dramaturgia de la Hamburg* despre muzică, Lessing o abordează numai în legătură cu drama, mai exact, cu poezia dramatică. La fel ca și atunci cînd vorbește, în *Laocoon*, despre *pictură*, Lessing se străduiește ca, prin comparațiile pe care le face, să sublinieze caracterul specific al *poeziei.* Artele plastice îi erau mult mai puțin familiare decît beletristica, iar analiza sculpturii este la el încă insuficient de diferențiată, nu este separată de analiza picturii. Mai mult chiar, în *Laocoon*, Lessing are în vedere nu atît sarcinile literaturii „în general", cît mai ales sarcinile *literaturii contemporane lui Lessing* (și în particular, ale literaturii germane). Era vorba de o teorie a poeziei care „să poată să arate drumul spre depășirea normelor mortificatoare și canoanelor esteticii clasicismului de curte" (*368*, 94).

Probabil că tocmai aici se află motivul pentru care Lessing nu și-a realizat intenția inițială, de a analiza diferențele dintre artele plastice, poezie, muzică, dans în lumina reprezentării formulate încă de Du Bos și dezvoltată de Mendelssohn, cu privire la utilizarea în fiecare artă a unui sistem diferit de semne. Și

el ar fi avut ce să spună aici. Pentru că el nu s-a limitat la simpla repetare a ideii, deja cunoscute, că „deosebirile dintre imaginile poetice şi materiale" decurg din „diferenţele dintre semnele pe care le utilizează pictura şi poezia" — din diferenţele dintre „semnele naturale din spaţiu" şi „semnele arbitrare din timp" (*12*, 404). Lessing a mers mai departe, observînd că „dacă forţa semnelor naturale" se află în „consonanţa lor cu obiectele", în cazul poeziei, limbajul comparaţiilor şi al metaforelor permite ca un lucru să fie prezentat prin asemănarea sa cu altul şi, în felul acesta, pictura şi poezia au fiecare posibilităţile şi limitele lor specifice (*ibidem*, 440). Aici Lessing extinde abordarea semiotică şi asupra muzicii şi dansului şi se străduieşte să explice din acest punct de vedere diferenţele dintre arte : dintre muzică şi poezie, muzică şi dans etc. (*ibidem*, 428—434). Iar într-o scrisoare către F. Nikolai, precizînd şi dezvoltînd ideile din *Laocoon* în legătură cu critica tratatului, Lessing ajunge la concluzia că, deşi poezia foloseşte semne arbitrare, ea se străduieşte ca „semnele ei arbitrare să fie percepute ca naturale ; numai în felul acesta — subliniază el — ea a încetat să fie proză şi devine poezie" (adică literatură artistică). Totuşi, „apropiind" semnele arbitrare de cele naturale, poezia nu le „transformă" pe primele în celelalte. Tocmai de aceea, în domeniul poeziei, cel mai „înalt" gen este acela care „transformă total semnele arbitrare în semne naturale". Şi aceasta este drama (*ibidem*, 463).

Fără îndoială, Lessing era prea devotat literaturii şi, în particular, dramaturgiei, devotat ca scriitor, ca magistru, devenit teoretician tot din dorinţa de a descoperi legile care guvernează acest domeniu de creaţie şi vrînd să croiască un drum pentru dezvoltarea ei în continuare, pentru ca afirmaţiile sale teoretice să nu aibă un caracter „literaturocentrist" sau, mai exact spus, „dramocentrist". Toate celelalte ramuri ale artei au intrat numai parţial în cîmpul lui vizual. Este evident că el trebuia să acorde o mult mai mare atenţie *artei actoriceşti*. Multe observaţii interesante pe această temă vom găsi şi în moştenirea sa teoretică. Arta actorului era definită, de pildă, ca o artă de mijloc, situată între artele plastice şi poezie. Să reţinem această definiţie — ne vom mai lovi de ea în viitorul nu prea îndepărtat, în încercările de clasificare pe care le vor întreprinde esteticienii germani.

De „dramocentrismul" concepţiei lui Lessing se leagă şi caracterul reflecţiilor sale referitoare la alte nivele morfologice ale teoriei artei — la genuri şi specii. Problema speciilor se punea în cazul lui în legătură cu arta scenică, iar problema genurilor se concentra asupra structurii dramatice, iar eposul şi lirica îl interesau numai în măsura în care puteau arunca lumină asupra problemelor dramei. Abordînd acest cerc de probleme, trebuie totuşi să ne întoarcem la secolul al XVII-lea, pentru că, dacă în problema studierii structurii pe ramuri a artei, gîndirea teoretică a secolului acestuia nu a realizat, practic, nimic, în schimb în teoria speciilor ea a făcut atît de mult, încît influenţa concepţiei asupra speciilor elaborată atunci se mai resimte pînă în zilele noastre, iar gîndirea estetică a secolului al XVIII-lea a depins în mare măsură de ceea ce a fost cucerit în secolul al XVII-lea.

Am observat ceva mai înainte că gîndirea renascentistă a fost foarte puţin dispusă să acorde importanţă problemei genului şi să creeze, în felul acesta, o scară a segmentării pe genuri foarte netă. Această poziţie se acorda perfect cu tendinţa caracteristică întregii practici artistice a acestei perioade *spre cuprinderea universală şi sintetizatoare a lumii, ceea ce făcea ca tendinţele de integrare să fie mult mai pu-*

ternice decît cele de diferențiere. Pictura renascentistă nu cunoaște reprezentarea izolată a lucrurilor, animalelor, peisajelor, interioarelor ; reprezentările portretistice ale oamenilor, de regulă, includ și ambianța naturală și obiectele înconjurătoare, printre care își duc existența în mod real ; realitatea și mitologia nu sînt încă net opuse una alteia, ca sfere independente și incompatibile, ci dimpotrivă, subiectele mitologice se dispersează în viața cotidiană. Diferențierea între subiectele „înalte" și cele „umile", dintre tragedie și comedie, nu era foarte strictă în literatura acestei epoci, dar nu era nici absolutizată din punct de vedere dogmatic. În secolul al XVII-lea clasicismul — atît în teorie, cît și în practică — a trasat toate liniile de demarcație între genuri cu scrupulozitatea de gîndire și pedantismul în reglementare care îi erau caracteristice.

Această nouă abordare a problemei o găsim cu o maximă claritate în *Arta poetică* a lui Boileau, unde sînt prezentate în mod consecvent caracteristicile idilei, eclogei, odei, sonetului, epigramei, baladei, rondoului, madrigalului, satirei și — în capitolul următor — ale tragediei, epopeii și comediei ; una din regulile estetice pe care trebuia să le respecte o operă valoroasă era *puritatea* fiecărei specii, iar a doua — confirmarea *inegalității* lor valorice (*184*, 66—95). Un exemplu încă și mai grăitor îl avem în poemul-tratat al lui Ch. Perrault, *Pictura,* unde sînt descrise nouă genuri ale acesteia (atragem atenția că tratatul a fost elaborat în colaborare cu deosebit de autorizatul Le Brun). Aceste genuri sînt : pictura istorică, pictura grotescă (în cadrul fanteziei mitologice), apoi bacanaliile, portretul, peisajul, peisajul arhitectural, perspectiva, pictura animalieră, reprezentarea florilor (*357*). Alți teoreticieni propuneau o altă segmentare a acestei arte ; se înțelege de la sine, că, în cazul fiecărei arte, problema respectivă era rezolvată în alt mod, specific acesteia ; în general, însă,

segmentarea fiecărei arte în genuri și dispunerea lor într-o ordine ierarhică a devenit, în cadrul esteticii clasice, unul din principiile fundamentale și constante ale concepției teoretico-ideologice. Genul era privit ca o modificare structurală a unei anumite arte care posedă o anumită valoare estetică — aceasta din urmă depinzînd de valoarea social-estetică a lucrului reprezentat și de măsura în care mijloacele stilistice utilizate corespund, în ceea ce privește statutul lor estetic (apartenența la stilul „înalt" sau „umil"), obiectului reprezentării. În felul acesta tragedia se opunea comediei, poemul eroic poeziei satirice, pictura istorico-mitologică picturii cu subiecte din viața zilnică, opera clasică operei bufe, arhitectura de curte, arhitecturii orășenești *. Această concepție și-a dobîndit fundamentarea filosofico-estetică în secolul al XVIII-lea, în tratatul lui Baumgarten (cf. *368*, 38—39). Însăși problema genurilor era redusă, în esență, la problema speciilor (eposul interesa poetica clasicistă numai ca o marcă a speciilor „înalte" și atîta tot) ; de aceea, în această concepție *epicului* nu i se opune *liricul*, ci *satiricul* sau *cotidianul.*

Nu e greu de observat că teoria clasicistă a genurilor era o reflectare directă a unor reglementări ideologice — nu degeaba Beaumarchais a exclamat o dată : „Regi nefericiți și orășeni ridicoli — iată care sînt la noi toate posibilitățile teatrului" **. Se înțelege că arta

* Iată un raționament extrem de caracteristic pentru perioada în discuție : „Tot așa după cum bisericile și castelele au o organizare mai desăvîrșită decît construcțiile simple, tot așa istoria regilor necesită o perfecțiune mai mare și un stil mai elevat decît o compunere obișnuită" (*468*, 5).

** N. Cigale, în prefața la *Arta poetică* a lui Boileau, remarcă pe bună dreptate că „recomandînd în mod indirect... ca în comedii să fie înfățișați curtenii și burghezii (spre deosebire de tragedie care, în conformitate cu ierarhia genurilor, trebuia să prezinte numai împărați, conducători de oști, eroi vestiți),

democratică, apărătorii și teoreticienii acesteia — începînd cu Sorel și Diderot, pînă la Lessing, Hogarth, Plavilșcikov — s-au străduit în primul rînd să dezmintă această accepțiune a ierarhiei genurilor. Ei procedau în moduri diferite — fie așa cum e cazul lui Sorel, prin situarea romanului de moravuri pe primul plan, roman căruia i se atribuia o valoare „înaltă" (*363*, 88 ș.u.) ; fie ca Diderot, prin construirea unui nou „gen mediu", care trebuia să depășească antagonismul dintre tragedie și comedie și să devină în literatura dramatică cam același lucru pe care îl reprezenta romanul de moravuri în cadrul literaturii epice (*61*, 87 ș.u.) ; sau ca în cazul lui Lessing, prin elaborarea unor fundamentări teoretice unice pentru tragedie și comedie, care permiteau confirmarea concepției lui Lope de Vega, care recunoștea dreptul de a se „combina cotidianul cu distincția, gluma cu gravitatea, veselia cu tristețea" (*254*, 254). În cazul acesta, oponenții teoriei clasiciste luptau împotriva ei *cu armele acesteia*, cu alte cuvinte acceptau abordarea axiologică a genului, propusă de ea, demonstrînd însă că nu viața regilor și a magnaților, și nici fantezia mitologică, ci viața reală a oamenilor obișnuiți, este tema care are o valoare estetică mai mare.

În acest sens este foarte grăitor faptul că, în culegerea de manifeste a iluminiștilor, în *Enciclopedia* lui Diderot și d'Alembert, în articolul *Genul*, scris de Voltaire, acest termen este definit ca *gen al stilului* (!) și conținutul lui este descris în felul următor : „Ca gen al execuției utilizat de fiecare artist, depinde de obiectul reprezentării ; iar ca gen al lui Poussin este deosebit de genul lui Teniers, la fel ca și arhitectura bisericii de arhitectura unei case de locuit, muzica unei opere tragice de muzica unei opere bufe ; de asemenea, fiecare gen literar are un stil propriu, în proză și în poezie" (*43*, 594—595). Nu este de mirare că, pornindu-se de la acest punct de vedere se recunosc numai două genuri de bază : cel „simplu" și cel „elevat".

Boileau subliniază foarte clar indiferența față de poporul simplu. În admirabilele rînduri consacrate lui Molière el face o delimitare netă între comediile lui *elevate*, dintre care cea mai bună este considerată *Mizantropul* și cele *umile* : farsele scrise pentru poporul simplu" (*184*, 47 ; cf. de asemenea, lucrarea lui A. Anixt, părțile 4—5).

După cum se vede, în acest domeniu, estetica iluminiștilor nu a mers mult mai departe decît cea a clasicilor. Și cum ar fi putut fi altfel, din moment ce autorul articolului citat era, în același timp, și iluminist și clasicist, iar unul dintre cei mai severi critici ai clasicismului — Diderot — a înclinat în ultimă instanță spre un program estetic foarte asemănător cu cel împotriva căruia a luptat atîția ani !

Extrem de tipică este aici și concepția ambiguă despre genurile coregrafice din gîndirea marelui reformator al baletului care a fost Noverre. El își începe *Scrisorile despre dans și despre balet* prin a declara, în conformitate cu regulile esteticii clasice, că : „O mare greșeală săvîrșește cel care se străduiește să combine genuri opuse unul altuia, amestecînd elevația cu comicul, noblețea cu grosolănia, galanteria cu bufoneria" și este gata să-i condamne pe maeștrii de balet care, la fel ca unii poeți și pictori, „își irosesc timpul și talentul pentru a crea opere dintr-un gen umil și vulgar" (*277*, 63 și 98). Ceva mai departe el vorbește despre cele *trei genuri* ale dansului, unul din ele fiind apropiat de tragedie, celălalt de comedia elevată și cel de-al treilea, grotesc, de comedia cu caracter „vesel, distractiv" ; despre fiecare din ele spune că sînt demne de atenție „unul va fi impunător, celălalt galant, al treilea distractiv" (*ibidem*, 171—174). În sfîrșit, mai departe, el își împărtășește dorința de a transpune în balet piesele *Tatăl de familie* și *Fiul natural* ale lui Diderot, înțelegînd că

în felul acesta va trebui să dea naştere unui nou gen de balet — „un fel de pictură a scenelor din viaţa cotidiană" (*ibidem*, 294—296).

La cele spuse mai sus trebuie să mai adăugăm că poziţia clasicilor ruşi din această epocă era analogă ; ei porneau de la învăţătura retorilor din secolul al XVII-lea (Makarie şi M. I. Usaciov) cu privire la *cele trei feluri de vorbire*, transformînd-o în concepţia celor trei *stiluri* artistice (F. Prokopovici, V. K. Trediakovski, M. V. Lomonosov) *.

O cotitură hotărîtoare în acest domeniu al esteticii care ne interesează s-a produs la mijlocul veacului al XVIII-lea.

---

* Monografia lui V. P. Vomperski, amintită ceva mai înainte, ne scuteşte de prezentarea mai detaliată a acestei teme.

Capitolul II

ELABORAREA ATOTCUPRINZĂTOAREI „ENCICLOPEDII SISTEMATICE" A ARTELOR

1. De la Ch. Batteux şi M. Mendelssohn la W. Krug

Mijlocul secolului al XVIII-lea a marcat o cotitură hotărîtoare în istoria gîndirii estetice. Este bine cunoscut faptul că, datorită lui A. Baumgarten, estetica s-a constituit ca o disciplină de sine stătătoare, iar unii istorici îl consideră pe acest filosof drept *creatorul* sau *întemeietorul* esteticii ca ştiinţă.

Vorbind despre rolul lui real în istoria esteticii trebuie să subliniem doi factori, adesea trecuţi cu vederea. În primul rînd, autodefinirea teoriei estetice la mijlocul secolului al XVIII-lea era o sarcină ajunsă la maturitate din punct de vedere al evoluţiei istorice, spre rezolvarea căreia s-au îndreptat în mod independent învăţaţi din diferite ţări — în Franţa Ch. Batteux, în Anglia E. Burke, J. Hume şi H. Home, în Germania M. Mendelssohn. La fiecare dintre ei profilul şi structura acestei ştiinţe noi s-a conturat într-un mod aparte, în funcţie de poziţiile lor filosofice, în funcţie de programul artistic pe care îl promulgau şi, în sfîrşit, în funcţie de raportul dintre problematica filosofică şi cea

de cercetare a artei, raport caracteristic pentru fiecare situaţie în parte. Dar în toate aceste direcţii se poate constata o trecere hotărîtoare de la situaţia care se perpetua încă din vremea Renaşterii (cînd filosofia neglija examinarea problemelor de natură estetică, iar teoreticienii artei le luau în consideraţie numai în măsura în care se refereau la propria lor *artă*, încumetîndu-se cel mult să compare două-trei arte) la o concepţie nouă, în care problema frumosului, a gustului şi a esenţei artei s-au dovedit a fi strîns legate una de alta, iar arta era abordată, în acest context, *în întreaga ei diversitate de forme, despărţită de celelalte feluri de activitate umană, ca meseriile, ştiinţele etc., şi comparată cu acestea ca un tip de activitate cu totul particulară, care îşi păstrează statornic specificul în pofida tuturor trăsăturilor caracteristice fiecărei ramuri în parte.*

Un al doilea factor este reprezentat de faptul că învăţătura lui Baumgarten şi a discipolului său G. Meyer era mult mai puţin cuprinzătoare în domeniul creaţiei artistice decît concepţia multora din contemporanii lor. „Concepţiile estetice ale lui Baumgarten" — arată Asmus — „se sprijineau pe o bază destul de îngustă, formată din fapte excerptate din literatură şi retorică, în special latină. De cele mai multe ori este vorba de odă şi discursul oratorului, mult mai rar de poemul epic. Despre dramă Baumgarten nu pomeneşte nici un cuvînt. Trimiterile la faptele de pictură şi de muzică sînt prezente, ce-i drept, dar ele sînt puţin numeroase şi nu pot servi la extragerea unor concluzii teoretice (*368*, 7).

Este elocvent faptul că încă în 1753, Mendelssohn a supus învăţătura lui Baumgarten-Meyer unei critici severe din cauza limitării ei literaturocentriste, afirmînd că estetica trebuie să acorde o atenţie egală tuturor ramurilor artei

(*145*, IV, 314—317)*. În aceeaşi direcţie a evoluat şi gîndirea estetică din Anglia. Aici, în 1744, a fost publicat eseul, de dimensiuni nu prea mari, aparţinînd lui J. Harris, *Reflecţii despre muzică, pictură şi poezie,* lucrare fără precedent în ceea ce priveşte amplitudinea abordării problemei nu numai în literatura engleză, ci în literatura europeană în general (lucrarea a premers cu doi ani tratatul lui Batteux). Deşi nivelul teoretic al acestei lucrări era destul de primitiv, ea a fost reeditată de şase ori în secolul al XVIII-lea, ceea ce este o dovadă de popularitate a însăşi ideii examinării comparative a diverselor arte. Harris porneşte de la faptul că artele se împart în „necesare" — de pildă medicina şi agricultura — şi „plăcute", cum ar fi muzica, poezia şi pictura. După aceasta este formulat scopul tratatului : „Să explice ce este comun pentru aceste trei arte, prin ce se deosebesc ele şi care dintre ele este cea mai perfectă". După o scurtă analiză, Harris ajunge la concluzia că : „pentru cele trei arte este comun faptul că sînt arte mimetice sau imitative. Ele se deosebesc prin faptul că imită cu mijloace diferite : pictura — prin reprezentarea formelor şi culorilor ; muzica — prin sunete şi mişcări... în timp ce mijloacele poeziei sînt cel mai adesea artificiale" (*27*, 53—58).

Cinci ani mai tîrziu, la Londra a fost publicat un tratat anonim pe care, din păcate, nu l-am putut descoperi, şi care nu este descris de nici unul din istoricii gîndirii estetice, totuşi titlul lui este suficient pentru a fi amintit în

* Este interesant de semnalat faptul că o critică asemănătoare la adresa lui Baumgarten şi Meyer a fost exprimată de unul din primii esteticieni ruşi de la începutul secolului al XIX-lea, I. Srednii-Kamaşev : „În învăţătura lor" — scria el — „toate regulile şi dovezile se referă numai la poezie şi elocvenţă, iar pictura, muzica, mimica, artele plastice rămîn în afara cîmpului vizual al teoriei estetice, rămîn, de fapt, ca nişte probleme nerezolvate în estetica lui Baumgarten" (cf. *94*, 37).

studiul nostru : *Artele frumoase sau dizertaţie despre poezie, pictură, muzică, arhitectură şi elocvenţă*. În lumina acestor fapte, pare cît se poate de firesc ca, în discursul amintit mai sus, ţinut la Academie la 11 decembrie 1786, D. Reynolds să nu fie mulţumit de comparaţia tradiţională dintre pictură şi poezie, ci să insiste asupra faptului că există mai *multe arte* de care se apropie pictura, şi anume poezia, teatrul, horticultura, arhitectura, muzica (*267*, II, 424, 430—433). Merită să fie amintită şi modalitatea de abordare a problemei : „Nu se poate să legăm artele una de alta [...] căci, deşi toate artele au una şi aceeaşi sursă [...] cu toate acestea fiecare din ele dispune de propria sa manieră de imitare a naturii şi de modul său propriu de a se abate de la aceasta pentru a-şi atinge scopul care îi este specific" (*ibidem*, 430).

În acest context, *analiza morfologică a artei ar fi trebuit să dobîndească în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea o asemenea importanţă, amploare, perspective şi posibilităţi cum nu mai avusese niciodată pînă atunci*. Şi aşa s-a şi întîmplat. Primul care a ridicat analiza morfologică a artei la un nivel superior a fost, trebuie să recunoaştem, Ch. Batteux, al cărui tratat purtînd titlul semnificativ *Artele frumoase, reunite sub un principiu unic*, a fost publicat în 1746, cu cîţiva ani înainte de apariţia *Esteticii* lui Baumgarten.

În prefaţă, autorul îl previne pe cititor că în tratat, locul principal va fi ocupat de poezie, în virtutea „demnităţii" acesteia. Cu toate acestea scopul lucrării sale constă în examinarea *întregii sfere* a activităţii artistice creatoare şi stabilirea *locului fiecărei arte* în cadrul acesteia. El începe prin a împărţi artele — în sensul larg al cuvîntului — în trei grupuri : 1) artele care urmăresc satisfacerea necesităţilor oamenilor (după terminologia tradiţională — „artele mecanice") ; 2) artele care urmăresc producerea unei plăceri („artele frumoase") ; ele cuprind muzica, poezia, pictura, sculptura şi

dansul ; 3) artele care unesc folosul cu plăcerea ; acestea sînt elocvenţa şi arhitectura (*20*, 4—5).

Toate *artele frumoase* se bazează pe imitarea naturii ; diferenţele dintre ele sînt condiţionate de faptul că natura are, ca să spunem aşa, două părţi — o parte pe care o vedem şi alta pe care o auzim ; prima formează obiectul picturii, sculpturii, dansului, cea de-a doua al muzicii şi poeziei (*ibidem*, 26). Dar, pe de altă parte, se descoperă multe şi profunde asemănări între muzică şi dans spre deosebire de poezie ; căci, în timp ce cuvîntul este „un organ al raţiunii", sunetul şi gestul sînt „organe ale inimii". Ele exprimă pasiunile în mod direct, în timp ce cuvîntul le exprimă prin idei. De aceea, poezia înfăţişează acţiuni, în timp ce muzica şi dansul sentimente şi pasiuni. Dar în viaţă acţiunile şi patimile sînt legate unele de altele şi de aceea, ele sînt legate şi în cadrul artelor, numai că în fiecare artă ele se regăsesc într-un mod aparte, specific numai acelei arte (*ibidem*, 169—172).

Poezia, muzica şi dansul devin cu adevărat splendide atunci cînd se unesc într-un singur tot, îşi încheie analiza sa Batteux, dar în această uniune este absolut obligatoriu ca una din arte să fie precumpănitoare, iar cealaltă să i se subordoneze ; de exemplu, în teatrul dramatic, preponderentă este poezia, în operă — muzica, in balet — dansul (*ibidem*, 193—197). Tratatul lui Batteux se încheie cu apoteoza artei scenice *.

De obicei, numele lui Batteux figurează în istoria gîndirii estetice ca numele unuia dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai esteticii cla-

* Acest tratat a fost tradus în limba rusă şi publicat în 1806. Cîteva fragmente au fost publicate în vol. II al lucrării *Pamiatniki istorii esteticeskoi misli* şi în antologia esteticii muzicale din secolele al XVII-lea—al XVIII-lea (*66*, 271).

sicismului. Fără a lua în discuţie această latură a învăţăturii sale, trebuie să recunoaştem că ideile morfologice ale lui Batteux se remarcau printr-o mare originalitate şi limpezime ; o serie întreagă din afirmaţiile sale se vor repeta, uneori într-o formă uşor modificată, şi vor fi aprofundate de-a lungul a două veacuri (adesea fără să se ştie cui aparţinea paternitatea acestora).

În realitate, pentru prima oară în istoria gîndirii estetice universale, Batteux a *delimitat lumea artelor, despărţind-o atît de sfera meseriilor şi a ştiinţei, cît şi de cea a religiei, creînd prin aceasta condiţiile necesare pentru analiza structurii sale interne.*

În al doilea rînd, s-a demonstrat pentru prima oară în istoria esteticii universale că elocvenţa, pe de o parte, şi arhitectura, pe de altă parte, care uneori este înglobată în artă şi alteori nu, au un *caracter dublu, utilitar-estetic,* şi, în acest sens, pot fi introduse în sistemul artelor.

În al treilea rînd, s-a trasat cu deosebită claritate şi vigoare domeniul „artelor frumoase" pentru prima oară în istoria gîndirii estetice mondiale, incluzîndu-se în el *cinci tipuri de artă.*

În al patrulea rînd, Batteux a propus un principiu de grupare a acestor cinci arte legat de *specificul contactelor senzoriale ale omului cu lumea exterioară* (domeniul vizual şi cel auditiv).

În al cincilea rînd, a fost opusă pentru prima oară perechii de arte înrudite *poezia şi pictura* o altă pereche de arte înrudite : *dansul şi muzica* şi a fost explicat pentru prima oară caracterul nonfigurativ al ultimelor două — căci însăşi legătura directă cu sfera emoţională le face să fie nişte „imitări" ale pasiunilor, şi nu ale fenomenelor naturii, obiectelor sau acţiunilor exterioare ale omului.

În sfîrşit, a fost descoperită pentru prima oară legea *întretăierii conţinutului diferitelor arte,* care se exprimă în faptul că în reprezen-

tările artistice de sinteză, una din componente joacă rolul de *dominantă structurală.*

După cum vedem, Batteux a făcut destul de mult pentru sesizarea legilor morfologice ale artei. Considerăm că toate acestea ne dau dreptul să punem numele lui în istoria esteticii alături de cel al lui Baumgarten.

Lucrarea lui Mendelssohn *Despre fundamentarea artelor şi ştiinţelor frumoase* sintetizează cele realizate, pe de o parte, de Batteux (deşi în unele privinţe polemizează cu acesta) şi de către Baumgarten pe de altă parte. Conţinutul concret al lumii artelor rămîne şi aici acelaşi ca şi în cazul lui Batteux — poezia, elocvenţa, muzica, dansul, pictura, sculptura, arhitectura (*145*, I, 282—283). În ceea ce priveşte însă gruparea acestora, ea este definită de abordarea semiotică devenită foarte răspîndită în timpul lui Du Bos. „Semnele prin care se reprezintă ceva pot fi naturale sau arbitrare" ; în primul caz, ele sînt legate de obiectul reprezentat în mod direct, în cel de-al doilea au un caracter hieroglific sau alegoric. În felul acesta, poezia şi elocvenţa se deosebesc de toate celelalte arte, care utilizează semne naturale (motiv pentru care Mendelssohn le şi numeşte *ştiinţe frumoase* şi nu *arte*) ; aceste semne se mai deosebesc şi în funcţie de modul în care se adresează receptorului, pe cale auditivă sau vizuală. În continuare, segmentarea se bazează pe faptul că artele vizuale pot exprima frumuseţea fie în mişcare (dansul), fie în forme imobile, care pot fi sau de suprafaţă (pictura), sau în spaţiu (sculptura şi arhitectura), acestea două din urmă se deosebesc prin faptul că arhitectura uneşte frumosul cu utilul şi cu soliditatea elementelor create şi nu se bazează pe înfăţişarea naturii. În general, în măsura în care arhitectura este considerată o artă, ea trebuie privită ca o artă colaterală *(eine Nebenkunst),* căci ea este generată de o necesitate practică şi nu de dorinţa de a produce plăcere ca în cazul tuturor celorlalte arte (*ibidem,* 290—304).

Dacă pentru a face ca cele expuse să fie mai clare vom alcătui un tabel de felul celor alcătuite foarte frecvent în estetica germană din cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, vom obţine următoarea schemă :

Tabelul 2

Ştiinţele frumoase care utilizează semne arbitrare		Artele frumoase care utilizează semne naturale			
Poezia	Elocvenţa	Arta auditivă	Arta vizuală		
		muzica	arta dinamică	arta statică	
			dansul	arta plană	arta în volum
				sculptura	arhitectura

Evaluînd această concepţie morfologică se cuvine să spunem, înainte de toate, că, în ceea ce priveşte raporturile dintre arte, ea reprezintă un pas înainte faţă de concepţia lui Batteux : sistematizarea este efectuată în cazul ei mai consecvent, ajungînd pînă la *fixarea locului fiecărei ramuri a artei în cadrul unui sistem comun*. Cu toate acestea, clasificarea lui Mendelssohn s-a dovedit a fi în mai multe privinţe nesatisfăcătoare. În curînd, W. Krug se va exprima critic la adresa ei, întrucît aici nu este delimitată horticultura ; apoi, pentru că elocvenţa şi arhitectura care sînt arte „frumoase" la modul relativ (adică arte care îmbină funcţia estetică cu cea utilitară) nu sînt diferenţiate faţă de artele „frumoase la modul absolut" (adică lipsite de orice scopuri utilitare) ; deoarece aici lipsesc multe alte „arte relativ frumoase" ; şi, în sfîrşit, pentru că „artele compuse" nu sînt delimitate de cele „simple" (*29*, 56—57). Să mai adăugăm că nu este justificată nici opunerea *artelor cuvîntului tuturor celorlalte ramuri ale artei* — Mendelssohn a fost primul care a formulat această poziţie, devenită, după cum vom vedea, deosebit de populară pînă în zilele noastre şi pe care o vom mai putea supune criticii.

Încercarea de elaborare a unei clasificări a artelor efectuată în lucrarea întemeietorului esteticii filosofiei germane, Baumgarten — dar realizată în sensul teoriei lui de către Mendelssohn — li s-a părut deosebit de însemnată esteticienilor germani din cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, pentru construirea unei teorii estetice, dar insuficient de convingătoare. De aceea, aproape în toate lucrările de estetică din acea perioadă, cum ar fi cele ale lui Reynholds, Snell, Eschenburg şi alţii (conţinutul lor este expus pe scurt în monografia lui W. Krug, cf. *29*, 59—60 ş.u.) vom întîlni încercarea lui Mendelssohn reluată însă cu anumite modificări ale „datelor de pornire", cu alte cuvinte, ale principiilor de clasificare.

Pe lîngă aceasta, alături de clasificarea, în esenţă, *semiotică* a lui Mendelssohn, în estetica germană din cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea s-au deschis şi alte căi pentru sistematizarea artei pe care le vom numi direcţia *psihologică* (Sulzer), *expresivă* (Kant), *genetică* (Herder) şi *structurală* (Bendavid, Pelitz, Krug).

Pornind de la accepţiunea baumgartiană a esteticii ca teorie a sensibilităţii, J. Sulzer ia drept element cheie al clasificării artelor *modul de receptare senzorială a fiecăreia dintre ele*. Definind auzul drept „primul dintre simţuri" care deschide calea spre sufletul uman, el ajunge la concluzia că „prima şi cea mai puternică dintre arte este cea care îşi găseşte drum spre suflet prin auz ; aceasta este *muzica*". „E drept, observă el, şi artele cuvîntului se adresează tot auzului, însă scopul lor principal nu constă în a acţiona asupra acestuia ;

obiectul lor este situat mai departe de receptarea senzorială imediată şi forma sonoră a cuvintelor este unul din mijloacele auxiliare cu ajutorul cărora se conferă reprezentărilor lor o forţă complementară". Forţa principală a artelor cuvîntului se află „în sensul cuvintelor, şi nu în forma lor sonoră". După aceasta urmează văzul, care oferă impresii mai puţin puternice, dar mai diversificate. Acestuia îi este deschisă o adevărată bogăţie de frumuseţe şi, alături de aceasta, de perfecţiune şi bunătate. Pe această cale se adresează sufletului „artele desenului" *(zeichnende Künste)*. În măsura în care însă acţiunea asupra sufletului se poate realiza şi cu ajutorul unor reprezentări şi noţiuni care nu conţin nici un element corporal, în aceeaşi măsură este posibilă şi existenţa „artelor cuvîntului".

Acestea sînt cele trei ramuri de bază ale artei. Însă omenirea a găsit mijloace de a le îmbina : dansul acţionează în acelaşi timp şi asupra văzului şi auzului, în cîntec se îmbină artele cuvîntului cu muzica iar în arta scenică se pot reuni toate trei, motiv pentru care ea este cea mai „înaltă" şi mai „perfectă" dintre arte (*161*, III, 91—92).

Clasificarea artelor în funcţie de modul de receptare senzorială a acestora se va repeta, după cum vom vedea, destul de frecvent în lucrările esteticienilor de orientare psihologistă şi chiar şi ale psihologilor, atît în secolul al XIX-lea, cît şi al XX-lea. Dar nici unul dintre aceştia nu a reuşit să depăşească deficienţele care se făceau clar simţite în raţionamentul lui Sulzer. Ele constau în faptul că, în primul rînd, nu sînt clare argumentele care permit să considerăm faptul că o artă se adresează unui anumit simţ sau fanteziei drept *principiu fundamental* în clasificarea acestora. Evident, faptul că ascultăm muzica, vedem pictura şi receptăm imaginile literare cu ajutorul imaginaţiei are o importanţă deloc neglijabilă, dar

este foarte clar că aceasta *nu este o deosebire iniţială, ci o consecinţă a unor deosebiri fundamentale în insuşi modul de existenţă al operelor muzicale, picturale sau literare.*

Aceasta înseamnă că la baza clasificării artelor trebuie să se afle criterii *ontologice* şi nu *psihologice*. În al doilea rînd, sculptura şi arhitectura se adresează în măsură egală văzului, poezia şi publicistica artistică — imaginaţiei, muzica şi arta oratorică — auzului ; cu toate acestea, în fiecare din aceste cazuri ne aflăm în faţa unor *arte esenţial diferite* şi Sulzer nu a acordat nici cea mai mică atenţie deosebirilor care fuseseră sesizate într-o formă incipientă de Batteux şi Mendelssohn. Din aceste motive, *clasificarea* lui *unidimensională* şi *liniară* s-a dovedit foarte săracă în plan teoretic.

Tot atît de puţin productivă a fost şi analiza lui Kant. El punea la baza diferenţierii artelor „analogia artei cu un anumit mod de exprimare utilizat de oameni pentru a comunica în chip cît mai perfect între ei". Întrucît Kant deosebea trei astfel de „moduri de exprimare" — cuvîntul, mişcarea şi tonul — el susţinea că există *trei tipuri de artă* — literare, plastice şi artele jocului de senzaţii. Din prima grupă fac parte elocvenţa şi poezia, din cea de-a doua sculptura, pictura, arhitectura, arta aplicată, horticultura, din cea de-a treia — muzica şi arta culorilor (*69*, 195 ş.u.).

După analiza profundă şi temeinică efectuată de Asmus (*368*, 244—258) nu mai este necesar să ne oprim prea mult asupra concepţiei de clasificare utilizată de Kant, cu atît mai mult cu cît el însuşi o folosea cu foarte multă precauţie — de două ori a afirmat că a făcut această clasificare numai „de probă" şi că „cititorul nu trebuie să privească la acest proiect de posibilă clasificare a artelor frumoase ca la o teorie finită", ca la o „deducţie terminată" (*69*, 195 şi 198). Se mai poate observa numai că aici şi-a găsit expresie principala contradicţie internă a concepţiei lui despre artă — contra-

dicția dintre părerea despre artă ca expresie a „ideilor estetice“ și părerea despre frumos ca „joc al formelor“. De aici derivă *conflictul dintre cele două criterii de apreciere a artei* — criteriul de conținut (în funcție de „spiritualitatea“ exprimată în ea) și criteriul pur formal (în funcție de modul în care răspunde necesităților „gustului“). Aplicarea primului criteriu îl obliga pe Kant să recunoască poezia drept o artă superioară, iar aplicarea celui de-al doilea îl silea să recunoască drept cea mai „pură“ artă arabescurile și muzica instrumentală identificată cu ornamentul (cf. *ibidem* 203 și 77). Iată de ce concepția morfologică a lui Kant s-a dovedit lipsită de unitate și consecvență ; nu este deci de mirare faptul că și lui însuși i s-a părut îndoielnică.

Clasificarea artelor nu se numără printre părțile cele mai reușite ale esteticii lui Kant și este cu mult mai prejos decît cea propusă, de pildă, de primul său critic, J. Herder.

Herder reprezenta în toate privințele antipodul lui Kant, nu numai în privința concepțiilor, ci în însăși structura modului său de gîndire. Herder nu era cîtuși de puțin înclinat spre o sistematizare strictă, ceea ce s-a reflectat simțitor în opiniile lui cu privire la problemele care ne interesează. Aceste opinii nu au fost formulate ca o schemă de clasificare consecventă, ci au fost expuse în diverse lucrări și în contexte felurite, în momente diferite și conțineau, cîteodată, elemente contradictorii. Dar în spatele tuturor acestor fapte se aflau geniale schițe de idei, pe care nu avem dreptul să nu le apreciem la justa lor valoare.

Merită să fie relevat faptul că, în primul rînd, Herder *a respins ierarhizarea comparativă a diverselor ramuri ale artei, atît de răspîndită nu numai în secolul al XVIII-lea, ci și al XX-lea.* În acest context este deosebit de interesantă remarca lui cu privire la broșura lui Harris. Numindu-l pe autor „un englez perspicace“ și-a exprimat totodată părerea de rău că Harris, „în loc să se limiteze la definirea deosebirilor dintre aceste trei ramuri ale artei, [...] s-a apucat de o năzbîtie inutilă : să stabilească superioritatea unei ramuri asupra alteia. Această dispunere ierarhică a unor lucruri total deosebite“ — adăuga criticul cu gîndire dialectică — „seamănă cu o competiție școlărească ca aceea care a avut loc acum cîțiva ani, cînd pictura, muzica, poezia și arta teatrală au trebuit să-și dispute în mod solemn și ceremonios întîietatea sub supravegherea unui anumit magistru în filosofie“ (*56*, 176—177) *.

În ceea ce privește ideile lui Herder cu privire la morfologia artei, specificul lor constă în faptul că el s-a străduit *să îmbine două moduri diferite de abordare : psihologic și istorico-genetic.* Primul mod s-a manifestat în efectuarea criticii lucrării lui Lessing, *Laocoon.* Herder pornea aici de la constatarea că esențială nu este structura spațială sau temporală a picturii și poeziei, ci modalitatea lor de acțiune asupra conștiinței noastre : receptarea lucrărilor de artă plastică are un caracter momentan și integral, iar acțiunea unei lucrări literare, ca și aceea a unei lucrări muzicale nu numai că este procesuală, „succesivă“, ci — și acesta este lucrul cel mai important — emoționează sufletul cu forța spirituală specifică și „energia“ închisă în cuvinte (*ibidem*, 157 ș.u.) Apropiindu-se în această privință de Sulzer, Herder

* Nu mai amintim o serie de obiecții speciale care ar putea fi formulate în legătură cu ea ; în cazul de față trebuie să recunoaștem deplina justețe a observațiilor critice formulate de Krug (*29*, 59).

* Herder are în vedere o lucrare amuzantă dar foarte tipică pentru epoca în chestiune : o culegere de discursuri editată în 1745 sub titlul : *Competiția dintre pictură, poezie și arta teatrală ;* discursurile fuseseră rostite „sub supravegherea“ lui W. L. Grafenhahn, magistru în filosofie.

a împărțit artele în vizuale, auditive și tactile, considerînd că sculptura se adresează, de fapt, pipăitului și nu vederii (*ibidem*, 179 ș.u.).

Pe de altă parte, — și aceasta, fără îndoială, este cea mai de seamă realizare a gîndirii lui Herder — problemele morfologiei artei au fost abordate din punct de vedere *istorico-genetic*. Acestei analize îi este destinată cea de-a doua parte a tratatului său *Kaligone*. Criticul a conceput o înțelegere pur aristotelică a artei ca unitate a „cunoașterii" și „științei" (*127*, II, III). Criticînd antiteza lui Kant „artă — meserie" și considerînd drept „o împărțire din vremurile barbare" concepția medievală despre „cele șapte arte libere", Herder a ajuns la următoarea concluzie : „Ceea ce creează omul este artă umană nobilă și liberă" (*ibidem*, 16—17). El înțelege „artele libere" ca *forme ale muncii creatoare, menite să asigure libertatea omului în viața lui practică*. Aceste arte se caracterizează printr-o unitate *organică între frumos și util, între tendințele utilitare și estetice*.

Examinînd apariția lor din punct de vedere istoric, Herder evidențiază, înainte de orice, „prima artă liberă a omului" — arta construcțiilor. După aceasta a luat naștere „a doua artă liberă a omului — arta grădinăritului, horticultura" (noțiunea de *grădină* este utilizată aici în sensul larg al cuvîntului pentru definirea oricărei porțiuni de natură cultivată de mîna omului). „A treia artă liberă a omului" este arta îmbrăcămintei. Ea înglobează și „arta casnică" ale cărei purtătoare sînt femeile. Ocupațiile bărbătești și luptele constituie „cea de-a patra artă liberă" a omului și, în sfîrșit, cea de-a „cincea artă liberă a omului" este limba. Poezia a fost o formă incipientă a existenței limbajului, și prima ei formă a fost eposul. După aceea a apărut elocvența, după ea — artele plastice și muzica (*ibidem*, 13—147).

Rezumînd această uimitoare schiță de istorie a activității umane, Herder, anticipîndu-l pe

Gorki, spune că „omul este un artist prin însăși natura sa". Făcînd dovada unei abordări strict dialectice a problemei, el afirmă mai departe că „omul însuși este o creație artistică", întrucît „numai arta l-a făcut să fie așa cum este" (*ibidem*, 44—45). Mai este oare necesar să spunem că Herder a respins categoric clasificarea artelor propusă de Kant ?

Modul de abordare al problemei expus de *Kaligone* reprezintă un fenomen unic în gîndirea filosofico-estetică a acestei perioade. Căci aici nu este vorba numai de istorism ca principiu de abordare al unei probleme — în ultimă instanță o astfel de abordare a problemelor se întîlnește chiar și în secolul al XVIII-lea la alți gînditori, și în acest sens merită să fie amintit în mod special interesantul tratat al lui D. Braun, intitulat *Observații cu privire la poezie și muzică, apariția, unitatea, acțiunea, evoluția, dezbinarea și declinul lor*, apărut în 1763 și în care era anticipată metodologia istorică a lui Herder și a altor gînditori din secolul al XIX-lea, cum ar fi A. Schlegel și A. Veselovski. Braun a fost primul care, în această lucrare, a considerat drept punct de plecare al evoluției culturii artistice arta primitivă, în care, sprijinindu-se pe descrierea etnografică a modului de viață al indienilor americani, vedea *o unitate sincretică a noțiunilor muzicale, poetice și coregrafice fundamentale* (*271*, 568—577). Herder a utilizat realizările lui Braun, dar a mers mai departe decît acesta, arătînd că, *inițial, toate ramurile artei erau înrădăcinate în activitatea practică utilitară a omului și inseparabile de aceasta și că toate aveau, la origine, un caracter „aplicat" și, prin urmare, nu este justificată absolutizarea abstract metafizică a antagonismului dintre artă și meserii, dintre frumusețe și scopul practic*.

Evident, în raționamentele lui Herder este și multă naivitate atît în stabilirea succesiunii apariției artelor, în *nomenclatura* acestora, cît și în identificarea uneori totală — în patosul

polemicii — a momentului utilitar cu cel estetic ; cu toate aceste neajunsuri, eminentul gînditor german a sesizat atît de profund aspectele cele mai importante ale geneticii artelor, încît a anticipat nu numai concepţia istoristă a lui Hegel, ci şi unele idei fundamentale ale teoriei marxiste a artei.

Ultimul mod de abordare a studierii morfologice a artei care se face remarcat în estetica germană de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea este cel *structural*. El este prezent mai ales în concepţiile pe nedrept uitatului filosof, Lazarus Bendavid.

În raţionamentele sale, Bendavid pornea de la ideea deja cunoscută a caracterului semiotic al artei. Dar el a pus, în continuare, problema în alt mod decît Mendelssohn, ocupîndu-se de *tipologia structurilor materiale ale semnelor artistice* ; el a ajuns la concluzia că acestea pot fi : 1) elemente dispuse unele lîngă altele pe hîrtie, pînză etc. ; 2) elemente dispuse unele după altele — de exemplu cuvintele şi 3) o combinaţie a celor două tipuri de mai sus (*110*, 246—250). De aici decurg şi cele trei modalităţi principale de receptare a artei. După aceasta urma segmentarea internă a fiecărui tip de arte. Întrucît toate lucrurile care se află în spaţiu au trei dimensiuni, operele generate de artele spaţiale se pot construi fie în trei dimensiuni — artele plastice — fie în două — arta desenului (*Zeichenkunst*), fie într-una singură — caligrafia. La următorul nivel morfologic, artele plastice se împart în sculptură şi arhitectură ; arta desenului se împarte în reprezentarea plană a lucrurilor fără ajutorul perspectivei, care, din această cauză, rămîne în sfera spaţiului bidimensional şi este numită „arta desenului în sensul direct al cuvîntului" şi în pictură, care, cu ajutorul perspectivei, creează într-o suprafaţă plană iluzia tridimensionalului ; caligrafia este împărţită apoi în „arta frumoasă a scrisului" şi arabesc (*ibidem*, 254—259).

După o analiză foarte interesantă şi amănunţită autorul trece la examinarea segmentării interioare a artelor temporale. Şi aici el a delimitat trei tipuri de activităţi : literatura, muzica şi arta coloritului, sau creaţia bazată pe culorile în mişcare. Împărţirea literaturii, în continuare, se face în felul următor : la început se delimitează „poezia descriptivă" de „poezia care descrie acţiuni" *(handelnde)*. Prima nu are nici un fel de subdiviziuni, în schimb cea de-a doua se subîmparte în literatură care descrie „acţiuni corporale" (lupte, aventuri etc.), „acţiuni spirituale" sau de ambele tipuri în acelaşi timp. Toate aceste trei varietăţi ale poeziei au două forme de gen : „istoric", care descrie trecutul, şi „dramatic", care înfăţişează acţiunea chiar în faţa ochilor privitorului. Poezia care relatează acţiuni spirituale poate fi „didactică" şi „lirică". Poezia didactică se subîmparte în mai multe ramuri : poezia de învăţătură directă, satira, epigrama, fabula şi alegoria ; genurile lirice sînt : imnul, poezia eroică (*Heroide*), elegia, oda, cîntecul. „Nici unul din aceste genuri ale literaturii nu se întîlnesc, de obicei, în poezia dramatică", iar poezia care descrie concomitent acţiuni sufleteşti şi spirituale este : a) *epopee*, sau o *poezie eroică* în cadrul genului istoric şi *tragedie* în cadrul genului dramatic ; b) *roman* în genul istoric şi *comedie* în cel dramatic ; c) *poveste* în genul istoric şi *operă* în cel dramatic ; d) *idilă* în genul istoric şi *operetă* în cel dramatic (*ibidem*, 340—345). Urmează apoi o nouă şi interesantă descriere detaliată a caracteristicilor fiecărui gen literar în parte. Bendavid nu împarte muzica în genuri şi specii, ci analizează numai componentele ei structurale (ritmul, melodia, etc.), trecînd apoi la descrierea „artei coloritului". Se dă aici o foarte interesantă comparaţie între raporturile dintre culori şi sunete şi se prezintă concluzia că posibilitatea alcătuirii unui „clavir în culori" ne permite să vorbim

despre o artă a culorilor în mişcare, asemănătoare cu arabescurile, adică o artă nonfigurativă, „care produce plăcerea prin însăşi forma ei şi nu conţine nici un fel de veridicitate estetică" (*ibidem*, 446—447) *. În ceea ce priveşte artele spaţial-temporale, acestea cuprind : a) arta scenică, b) dansul, c) arta iluminării, inclusiv jocul de artificii.

Şi din nou va trebui să fim de acord cu Krug că, în ansamblu, „clasificarea lui Bendavid nu este atît de paradoxală pe cît pare la prima vedere" şi că „împărţirea fundamentală a artelor în arte ale spaţiului, ale timpului şi arte ale spaţiului şi timpului face cinste perspicacităţii autorului, întrucît aruncă o lumină foarte clară asupra particularităţilor esenţiale ale artelor frumoase, asupra diferenţelor şi legăturilor dintre ele. Dar nivelele următoare ale delimitărilor nu sînt de natură să ne satisfacă pe deplin. Artele pure şi artele aplicate, artele simple şi cele compuse nu sînt delimitate şi, pe de o parte, aici lipsesc unele arte, în timp ce altele sînt superflue" (*29*, 61—62). Cu toate aceste erori, la care se mai adaugă şi altele, analiza morfologică a lui Bendavid este interesantă în primul rînd pentru că reprezintă *prima încercare de reunire într-un singur sistem a tuturor nivelelor morfologice de împărţire a formelor de activitate artistică — clase de arte, ramuri, varietăţi, genuri şi specii*. Nu se poate să nu recunoaştem îndrăzneala acestei încercări şi seriozitatea unor rezolvări propuse de acest filosof.

* Se poate presupune că Bendavid s-a sprijinit în aceste raţionamente pe lucrările matematicianului francez, iezuitul Castel, în care este descris „clavecinul culorilor", descoperit de acesta şi care permitea ca toate culorile să fie folosite la fel cum foloseşte muzica sunetele (cf. *342, 343*). Această descoperire nu a fost apreciată de contemporani la justa ei valoare, dar trezeşte pînă astăzi mult interes printre cei care se ocupă de muzica culorilor. În acest context trebuie apreciată şi deducţia teoretică a acestei arte în cazul lui Bendavid.

Pe aceeaşi cale a păşit, în urma lui Bendavid, Wilhelm Krug. El dorea să profite de meritele abordării morfologice ale predecesorului său şi să evite, în acelaşi timp, greşelile comise de acesta. La începutul lucrării sale, a acordat o atenţie deosebită fundamentării accepţiunii generale a artei şi a poziţiilor metodologice alese de el pentru elaborarea „unei enciclopedii sistematice" a artelor frumoase. Am dori să scoatem în evidenţă cu acest prilej justeţea analogiei efectuate de Krug între studiera legităţilor segmentărilor interne în lumea ştiinţei (această problemă îşi cîştigase pe atunci dreptul la existenţă) şi în lumea artei. În felul acesta a fost fundamentată teoretic *posibilitatea unei analize sistematice a artei*. Mai mult chiar, în elaborarea acestei metode de analiză, filosoful dorea să folosească experienţa clasificărilor din domeniul ştiinţelor naturale ; el a observat, în particular, necesitatea unei delimitări clare între diferitele nivele ale clasificării artelor — necesitatea împărţirii lor în „clase, genuri, tipuri şi varietăţi" (*ibidem*, V—VII).

Studiul morfologic ca atare începe la Krug cu afirmaţia că operele de artă, ca obiect real şi perceptibil pe cale senzorială, pot fi construite atît în timp (ca un proces în curs de desfăşurare), cît şi în spaţiu (ca o alăturare de elemente), fie atît în timp cît şi în spaţiu concomitent. În felul acesta, toate artele frumoase se împart în trei clase de bază :

I. Artele timpului — artele sonore.

II. Artele spaţiului — artele plastice.

III. Arte ale timpului şi spaţiului — artele mimicii.

Cu toate acestea, în toate cele trei grupuri este posibilă atît utilizarea „unor semne şi mijloace care, privite în sine, sînt *naturale* (de exemplu, sunetele nearticulate, masa corpuri-

lor, gesturile), cît şi a altora, pe care le-am putea numi *artificiale* sau *arbitrare* (de exemplu, sunetele articulate şi cuvintele, desenul, mişcările arbitrare ale corpului)". În acest caz, mijloacele sau semnele respective pot fi utilizate în artă nu numai „izolat" unul de altul, ci şi „îmbinat" ; de aici Krug trage o concluzie metodologică deosebit de importantă : „Din această cauză, în clasificarea artelor frumoase trebuie să facem deosebire între metodele simple de reprezentare şi cele compuse, combinate (de exemplu, cîntecul ca o îmbinare între literatură şi muzică, tipul superior de dans ca o îmbinare între dansul obişnuit şi arta gestului). În mod corespunzător, operele de artă vor face parte fie dintr-o singură artă (de exemplu poezia sau sonata) sau vor aparţine în acelaşi timp mai multor arte, care se condiţionează reciproc şi dau naştere, în ultimă instanţă, unui singur tot (de exemplu, cîntecul)" (*Ibidem*, 48—49).

În continuare, Krug vorbeşte despre necesitatea unei alte delimitări principiale — aceea dintre *artele absolute sau pure*, adică acelea în care „creaţia este liberă şi are scopuri pur estetice", şi *artele relative sau aplicate*, în care creaţia artistică este legată şi de atingerea altor scopuri. Krug a stabilit că această dihotomie nu se întîlneşte numai în sfera artelor plastice (aşa cum presupun, printre altele, chiar mulţi dintre teoreticienii contemporani), ci şi în toate celelalte, întrucît „capacitatea estetică a spiritului uman acţionează pretutindeni". În felul acesta, sînt puse pe acelaşi plan arta oratoriei, arhitectura, arta scrisului, arta călăritului etc. „Sesizarea acestor două forme de existenţă a artei este importantă şi prin faptul că „numai artele frumoase la modul absolut formează un sistem închis în sine şi desăvîrşit", în timp ce artele aplicate „se numără cu nemiluita". Pe lîngă aceasta, în sistemul artelor trebuie să fie încadrate acele arte care

„posedă o anumită independenţă şi sînt analoge cu artele frumoase absolute" (*ibidem*, 50—51).

Este cît se poate de evident că în aceste raţionamente ale lui Krug se resimte influenţa lui Herder. Depăşind însă caracterul oarecum amorf al concepţiei lui Herder, Krug *a definit limpede deosebirea între artele „pure" şi „aplicate" şi a luat această deosebire drept principiu fundamental al clasificării morfologice a artelor.*

Aceasta este fundamentarea metodologică pe care se înalţă *clasificarea sistematică a artelor frumoase* alcătuită de Krug şi pe care o redăm mai jos în întregime (*ibidem*, 52—54).

Tabelul 3

I. Artele *sonore* în sens *larg*
  A. Artele absolute sau pure
    1. simple :
      a) arta reprezentării care utilizează sunete nearticulate — arta *sonoră* în sensul *restrîns* al cuvîntului ;
      b) arta reprezentării cu ajutorul sunetelor articulate sau al cuvintelor — *literatura*
    2. arta compusă — *cîntecul*
  B. Arte relative sau aplicate :
    1. simple :
      a) arta ornamentării sunetelor nearticulate care se întîlnesc în vorbire — *arta vorbirii*
      b) arta ornamentării sunetelor articulate care se întîlnesc în compoziţiile logice — *arta elocvenţei*
    2. arta compusă — *arta oratoriei*

II. Artele *plastice* în sens *larg*
  A. Arte absolute sau pure :
    1. simple :

a) arta reprezentării artistice cu ajutorul masei corpurilor — *sculptura* — arta *plastică* în sens restrîns
b) arta reprezentării artistice cu ajutorul liniilor — *pictura*
2. compuse :
arta *horticulturii*

B. Arte relative sau aplicate :

1. simple :
a) arta împodobirii maselor unor corpuri avînd destinații diferite, în principal construcții
— *arhitectura*
b) arta înfrumusețării unor obiecte care se îmbină pe o suprafață ca scrisul
— *arta literelor*
2. arta combinată, referitoare în special la monede
— arta monetăriei

III. Artele *mimice* în sens *larg :*

A. Artele absolute sau pure :
1. simple :
a) arta reprezentării artistice cu ajutorul mișcării diverselor părți ale corpului uman — arta *mimicii* în sens *restrîns*
b) arta reprezentării artistice cu ajutorul mișcării întregului corp uman — *dansul de tip inferior*
2. compuse — *dansul* de tip *superior* sau *scenic* împreună cu *arta actoricească*

B. Relative sau aplicate :

1. simple :
a) arta înfrumusețării mișcărilor diferitelor părți ale corpului în cazul scrimei — *arta scrimei*
b) arta înfrumusețării mișcării întregului corp uman în cazul călăritului — *arta călăritului.*
2. compuse — *arta turnirului.*

Cînd evaluăm această „enciclopedie sistematică a artelor frumoase" trebuie să admitem, în primul rînd, că cele trei principii de delimitare care se află la baza ei sînt indiscutabile și fundamentale și nu fiecare în sine, ci în *interacțiunea* și corelația dintre ele. Dar cel de-al patrulea principiu enunțat inițial de Krug, principiul *semiotic,* s-a pierdut, ca să spunem așa, pe drum, și nu s-a reflectat deloc în schema construită de el. Din această cauză, schema respectivă nu putea consfinți deosebirile esențiale dintre artele care înfățișează realitatea și artele nonfigurative, de exemplu, între literatură și muzică, între scluptură și arhitectură, între arta actorului (mimica) și dans.

O altă obiecție esențială care apare cînd examinăm tabelul lui Krug este meticulozitatea obsedantă cu care este aplicat *principiul triadei,* amintind de raționamentele preferate ale lui Hegel și care duc uneori la umplerea forțată a schemei (cum ar fi, de pildă, diferențierea a trei genuri de artă oratorică sau definirea artei horticulturii drept o sinteză a picturii și sculpturii etc.).

Cartea lui Krug a sintetizat tot ceea ce s-a realizat în domeniul morfologiei artei în secolul al XVIII-lea și a subliniat marea importanță a acestei teme pentru știința esteticii. A fost marcată o etapă importantă în evoluția cercetărilor de morfologie a artei : *ea a pătruns în estetică drept o parte constitutivă esențială și indispensabilă a acesteia.*

2. De la August Schlegel la Friedrich Hegel

Romantismul a reprezentat un moment de cotitură în istoria culturii artistice și a gîndirii estetice europene. Noua accepțiune a naturii și a esenței artei, pe care i-o datorăm, se deosebea în mod atît de radical de opiniile domi-

nante pînă în acel moment, încît faptul acesta nu putea rămîne fără consecințe serioase și pentru studiul morfologic al artei.

În cartea lui V. V. Vanslov, intitulată *Estetica romantismului*, există un capitol special, intitulat *Ramurile artei în estetica romantică*. Problema este dezbătută cu multă competență și am putea s-o acceptăm întru totul, dacă nu ne-am lovi de o stiuație bizară — absența totală a analizei concepțiilor principalilor reprezentanți ai esteticii filosofice romantice — A. Schlegel, F. Schelling, A. Schopenhauer, ca să nu mai vorbim de discipolii și epigonii acestora.

Prima teză a lui Vanslov, la care ne putem ralia pe deplin, constă în faptul că romanticii, spre deosebire de predecesorii lor, înțelegeau mai elastic, mai nuanțat specificul fiecărei ramuri a artei, eliberîndu-se de dogmatica clasicistă și de cultul iluminist al rațiunii. „La ei problema specificului artei nu se punea ca o chestiune a *regulilor*, limitelor și raporturilor creatoare, ci ca o problemă a irepetabilității individuale care devine astfel o valoare artistică specifică fiecărei arte în parte" (*376*, 234). „Fiecare artă — citează Vanslov grăitoarea asertiune a lui Novalis, — își are propria sa sferă de cuprindere. Cine nu înțelege acest lucru, nu poate fi un artist adevărat" (*ibidem*, 235). Pe lîngă aceasta, „indiferent cît ar fi admirat romanticii capacitățile individuale și calitățile irepetabile ale fiecărei arte, indiferent cît de mult ar fi apreciat acțiunea mijloacelor și trăsăturilor lor specifice, totuși diversele arte în parte erau întotdeauna pentru ei voci diferite ale unui același cor". În principiu, romanticii aveau o poziție analogă și în ceea ce privește genurile artei, fapt subliniat pe drept cuvînt de Vanslov (*ibidem*, 250—251. Cf. și raționamentul lui Asmus în legătură cu aceasta, *367*, 414—418). În felul acesta, depășind metafizica esteticii secolului al XVIII-lea, romanticii au intuit *înțelegerea dialectică a legăturii dintre*

general și specific în lumea artei, evitînd atît confundarea diferitelor forme de creație (ramuri, genuri, specii), cît și opoziția lor absolută și categorică.

O a doua concluzie a lui Vanslov pe care o putem accepta, constă în faptul că la romantici „era foarte răspîndită ideea împărțirii artelor în arte plastice, care produc, în mod obligatoriu, forme reale, și arte neplastice, la care producerea de forme reale nu este obligatorie și, de obicei, lipsește". Această împărțire este legată, pe drept cuvînt, de cercetător de „atenția crescută acordată de romantici conținutului interior al artei, precum și omului și lumii în general". Și, în măsura în care sarcina principală a artei, după părerea lor, este „nu imitarea naturii", ci „exprimarea trăirilor interioare, reproducera exterioară poate să lipsească cu desăvîrșire, în anumite arte. Posibilitatea absenței reprezentării este o dovadă a faptului că aceasta, în general, nu joacă un rol prea important în artă, ci este subordonată, ca importanță, expresiei" (*ibidem*, 239) *.

De aici decurge o consecință importantă, evidențiată pe drept cuvînt ca atare de către Vanslov, care îi și consacră un paragraf întreg în capitolul respectiv : *Muzica — cea mai romantică dintre arte*. În acest paragraf se demonstrează în mod foarte convingător, cu ajutorul unui material bogat, că „în concepția romantică a artei muzica ocupă un loc aparte. În ea, romanticii vedeau cea mai adecvată formă de existență a artei în general. Pentru ei, aceasta era cea mai deplină și mai clară materializare a concepțiilor lor estetice" (*ibidem*, 254—255). Aici ar mai trebui adăugat numai

* E drept, nu este deloc clar de ce autorul, puțin mai departe, numește această modalitate de clasificare a artelor „idealistă" (*ibidem*, 242) și, în general, cum de poate fi definită o modalitate de clasificare cu ajutorul unor termeni referitori la concepția de viață.

că, în unele cazuri, locul suprem era ocupat în lumea artei romanticilor nu de muzică, ci de poezie ; așa gîndeau A. Schlegel *(157,* II, 102—130), K. Solger *(159,* 218).

Sîntem îndreptățiți să tragem concluzia că, în pofida orientării dialectice a gîndirii lor, romanticii nu au reușit să se elibereze de compararea și ierarhizarea tradițională metafizică a artelor, numai că pe treapta cea mai de sus a scării, acolo unde, în Renaștere, se afla pictura, iar în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea arta dramatică, romanticii puneau muzica sau poezia, întorcîndu-se în felul acesta, deși, oarecum, într-un teren diferit, la aceeași scală a valorilor artistice elaborată de Evul Mediu.

În fine, ultima concluzie a lui Vanslov, pe care de asemenea o putem accepta, este recunoașterea „deosebit de specificei" probleme a esteticii romantice care era *sinteza artelor* *(376,* 254). Afirmațiile cercetătorului caracterizează această temă destul de complet pentru ca să nu mai fim nevoiți să adăugăm nici un fel de raționamente.

Să ne ocupăm acum de analiza acelor concepții teoretice elaborate de estetica filosofică a romantismului, cărora Vanslov nu le-a acordat aproape nici o atenție. Printre altele, trebuie să spunem că ele nu sînt interesante numai în sine, ci și pentru faptul că au premers și au pregătit oarecum geniala teorie estetică a lui Hegel.

Primul dintre fenomenele care merită atenție în acest sens, sînt prelegerile ținute de August Schlegel ; acestea s-au bucurat de un mare succes la Berlin, în 1801, dar au fost publicate abia în 1884. Pornind de la faptul că arta înfățișează pe cale senzorială lumea fenomenelor și că există două forme de percepție senzorială — spațiul și timpul, Schlegel ajunge la concluzia că există două tipuri de arte : cel care reprezintă fenomenele concomitent, și cele care le înfățișează în succesiunea

lor logică *(157,* II, 100). Operele de artă ținînd de primul tip se adresează văzului, celelalte — auzului. Pe de altă parte, Schlegel compară artele plastice cu muzica, găsind noi argumente pentru disputa purtată pe această temă la mijlocul veacului al XVIII-lea. Lucrul cel mai de seamă și mai interesant în prelegerile lui era faptul că, mergînd pe urmele lui Braun și Herder, Schlegel a introdus în morfologia artei *punctul de vedere istoric ;* astfel, el deosebea în cadrul artelor plastice *dansul mimic,* considerîndu-l „cea mai veche artă printre artele pe care le-a produs omenirea în forme vizuale". Cu toate acestea, dansul este o artă în care se îmbină imaginile spațiale cu cele temporale ; din această cauză, în cadrul seriei : „sculptura, pictura, dansul, muzica, poezia" el se află între pictură și muzică. În antichitate, cele trei mijloace de expresie — sunetul, cuvîntul și mișcarea — erau contopite într-unul singur, supunîndu-se legilor ritmului, tactului și tempoului. „În această artă primitivă unică se află rădăcinile din care a crescut mai tîrziu copacul rămuros al artei". Artele plastice sînt „fiice ale dansului", la fel ca și muzica instrumentală care, ca artă de sine stătătoare, apare mai tîrziu decît cea vocală *(ibidem,* 105—106).

Paralel cu aceasta, după cuvintele lui Schlegel, „ia naștere o altă serie sau scală de arte", apare un alt tip de arte „care îmbină frumosul cu utilul" și formează veriga intermediară între „artele frumoase libere și cele mecanice, pur utilitare". Legea de bază a acestor arte constă în faptul că „utilitatea interioară nu trebuie să sufere niciodată din cauza frumuseții aspectului exterior". Schlegel sesizează cu foarte multă finețe unitatea dintre aceste două momente, dovedind posibilitatea unirii lor organice („das Schöne bequemt sich, als der Buizabarkeit dienend aufzutreten", *ibidem,* 107—108).

Concepția morfologică a lui Schelgel mai conține un element important — introducerea în sistem a *artelor interpretative*, Schlegel deosebește arta interpretării muzicale instrumentale, arta declamației („foarte prețuită de antici, dar neglijată în vremurile noastre") și „arta actorului, care unește declamația cu jocul mișcărilor" (*ibidem*, 109—110).

Deși Schelling a studiat *Filosofia artei* lui Schlegel și a apreciat-o foarte mult, el a pornit la rezolvarea problemei morfologice din alt punct. Această deosebire a fost condiționată în special de particularitățile de factură ale gîndirii celor doi lideri ai mișcării romantice : Schlegel dispunea, după cuvintele lui Hegel, „nu de o gîndire filosofică, ci critică" și nu putea pretinde să fie „recunoscut drept un gînditor speculativ" (55, XII, 67). Și într-adevăr în afirmațiile sale cu privire la morfologie, Schlegel pornea de la situația reală a lucrurilor din sfera culturii artistice, de la cunoașterea profundă și sesizarea cu finețe a materialului artistic în toată varietatea și în toate aspectele sale concrete. În ceea ce îl privește pe Schelling, el era tocmai „un gînditor speculativ", un filosof pur și făcea parte din acea școală filosofică în care teoriile erau deduse pe cale speculativă, făcîndu-se abstracție de „caracterul arbitrar" al realității empirice. Cunoașterea artei ca atare, sesizarea particularităților fiecăreia dintre ramurile ei, a formelor de gen și specii nu îi era mai necesară lui Schelling, decît, să spunem, lui Kant. El construia un sistem al artelor *așa cum ar fi trebuit să fie* pornind de la principiile superioare postulate de filosof atunci cînd definise esența artei — și nu întîmplător el și-a numit sarcina ca fiind „construirea formelor artei".

Arta, după părerea lui Schelling, este o contopire a *realului* și *idealului*, dar aceste două elemente componente dispun de o independență relativă și interacționează în mod diferit unul cu altul. „Latura reală a lumii" este înfățișată

de artele imaginative *(bildende)** printre care filosoful situează muzica, pictura și arta plastică (aceasta din urmă incluzînd și arhitectura), iar „latura ideală a lumii artelor" este întruchipată în artele cuvîntului (*100*, 184—190). Atît în cazul primelor, cît și al celorlalte, se examinează segmentarea lor interioară. Pictura reprezintă, la Schelling, o serie de genuri, fiecare dintre ele întruchipînd o anumită treaptă a drumului de la înfățișarea materialității la figurarea spiritualității ; astfel, treapta inferioară este *natura moartă* care înfățișează obiecte neorganice, cea de-a doua treaptă este înfățișarea fructelor și florilor, a treia treaptă este pictura animalieră, după care urmează peisajul și, în sfîrșit, „ultima și cea mai înaltă" treaptă este înfățișarea omului. Și aici apare o nouă scară interioară a segmentării : treapta ei cea mai de jos o formează portretul, iar cea mai înaltă „redarea ideilor" care este posibilă în pictură numai în forme alegorice sau simbolice. Cea mai desăvîrșită întruchipare a acesteia este genul istoric (*ibidem*, 247—261). Ne aflăm, în esență, în fața unei concepții clasiciste asupra genurilor, care dobîndește însă o fundamentare nouă, ceea ce o mută din planul social-ideologic într-unul filosofic abstract. Aceeași mișcare de la material spre spiritual, de la real spre ideal condiționează și trecerea picturii spre arta plastică, care sintetizează parcă posibilitățile unilaterale ale muzicii și picturii. Inițial, sinteza are loc în cadrul acelei varietăți a artei plastice care este arhitectura și pe care Schelling o numește „muzică plastică", subliniind înrudirea dintre arhitectură și muzică (exprimă aici aceleași opinii ca și Goethe, F. Schlegel și mulți alți romantici), după care

* În cazul de față termenul *bildende* nu trebuie tradus ca „plastic", ci ca „imaginativ" sau „senzorial-imaginativ" — căci tocmai de aceea Schelling a putut introduce în aceeași grupare și muzica și arhitectura.

urmează basorelieful — „pictura plastică" şi, în sfîrşit, sculptura ca artă plastică în sens propriu (*ibidem*, 275—307). Instabilitatea acestei construcţii abstracte este evidentă.

Trecînd la analiza poeziei, Schelling merge şi aci pe calea construirii de „ierarhii", aşa cum se exprimă chiar el, între diferitele forme ale acesteia. Începe cu poezia lirică, care, în cadrul artelor cuvîntului, ar corespunde muzicii, apoi trece la epos, pe care îl compară cu pictura şi care este examinat în toate speciile sale şi, în sfîrşit, la dramă, care reprezintă „sinteza tuturor speciilor de poezie" (*ibidem*, 345—399). „Dintre toate aceste trei forme, drama este singura formă cu adevărat simbolică tocmai pentru că nu defineşte pur şi simplu obiectele, ci ni le pune de-a dreptul în faţa ochilor. În consecinţă, ea este singura dintre artele cuvîntului care corespunde artei plastice şi în calitate de ultimă treaptă închide din această parte lumea artelor, tot aşa după cum arta plastică o închide din partea cealaltă". Cele două specii de bază ale dramei pe care le analizează Schelling sînt tragedia şi comedia.

În ceea ce priveşte ultimele paragrafe ale *Filosofiei* artei, ne permitem să le cităm în întregime :

„După ce drama, prin cele două forme ale sale, a atins treapta cea mai înaltă, arta cuvîntului nu mai poate decît să se întoarcă la arta plastică (adică „imaginativă", *M. K.*), dar nu se poate dezvolta mai departe.

În cîntec, poezia se întoarce la muzică, în dans, fie că este vorba de balet sau pantomimă, — la pictură, în arta dramatică — la arta plastică, în sensul propriu al cuvîntului, pentru că spectacolul este o artă plastică vie.

Aşa după cum am spus, aceste arte iau naştere în legătură cu tendinţa inversă orientată de la arta cuvîntului spre artele plastice (imaginative — *M. K.*), drept care formează o sferă secundară a artelor ; pornind de la sarcinile impuse sistemului nostru, consider necesar numai

să amintesc de acestea, întrucît legile lor, ca legi ale unor arte compuse, decurg din legile artelor care intră în componenţa lor.

Voi mai sublinia numai faptul că cea mai desăvîrşită îmbinare a artelor, contopirea poeziei şi muzicii în cîntec, a poeziei şi picturii în dans în forma sa de sinteză reprezintă cel mai complex fenomen al artei teatrale. Aceasta era, în lumea antică, drama, din care ne-a parvenit pînă în zilele noastre numai o caricatură, adică opera ; ea este aceea care ne-ar putea întoarce cel mai uşor înapoi la interpretarea dramei antice, legată de muzică şi cîntec, la un stil mai înalt şi mai nobil al poeziei şi celorlalte arte (*ibidem*, 443—444).

Reflectînd la această concepţie impunătoare din punct de vedere teoretic, ajungem la concluzia că aceasta se află *la limita dintre două veacuri* şi nu ne putem da seama cu care din ele, al XVII-lea sau al XVIII-lea, este mai strîns legată. În ciuda polemicii foarte înverşunate dintre Schelling şi clasicism, el nu reuşeşte să se depărteze chiar atît mult de accepţiunea clasicistă a problemelor morfologice ale esteticii, întrucît opinia despre artă ca modalitate de ridicare de la realitate spre ideal a fost moştenită de romantism de la precursorii lui (cf. *372*, 12), şi pe această bază comună toate celelalte deosebiri au dobîndit o importanţă secundară. De aici decurge şi opunerea poeziei faţă de toate celealte arte, superioritatea ei, precum şi păstrarea ierarhiei tradiţionale a speciilor şi genurilor şi orientarea spre sinteza scenică — forma superioară a modelării artistice a idealului. Pe de altă parte, metodologia reformei lui Schelling era nouă, originală şi, în multe privinţe, a depăşit-o pe a lui Hegel : *sistemul artelor se desfăşura aici din interior, dedus dintr-o bază unică şi nu formată prin simpla alăturare a unor cunoştinţe empirice care să descrie parametrii fiecărui gen sau specie.* De aceea, spre deosebire de amplitudinea de cuprindere a unor forme variate de creaţie artis-

tică realizată de estetica de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea — această amplitudine s-a păstrat şi în lucrările unei serii de teoreticieni de la începutul secolului al XIX-lea, de exemplu, F. Schleiermacher *(158)*, F. Ficker *(121)*, K. Morgenstern *(147)* — la Schelling găsim numai coloana vertebrală „clasică" a artelor, pe care, ca să spunem aşa, o recunoaşte şi Hegel, deoarece era suficientă pentru construirea unui sistem al artelor pe baza fundamentării acceptate de ambii filosofi. Căci Schelling ar putea spune aici pentru a se justifica exact acelaşi lucru ca şi Hegel : „Aceste cinci arte formează în interiorul lor un sistem definit şi segmentat [...] În afară de aceste cinci arte, mai există, e drept, şi altele, imperfecte : arta cultivării grădinilor, a dansului etc. ; despre acestea vom avea posibilitatea să amintim numai în treacăt. Căci abordarea filosofică trebuie să respecte numai deosebiri de noţiune, să dezvolte şi să realizeze formele adecvate lor" (55, XIII, 186).

Astfel, una din marile realizări ale gîndirii filosofice — este *metodologia analizei sistemice, care se bazează pe evidenţierea capacităţii unei anumite materii de a se diferenţia în interiorul său* („diviziunea trebuie să aibă întotdeauna fundamentarea sa în noţiunea a cărei fundamentare şi diviziune o reprezintă" — afirma Hegel, 55, XII, 80), — s-a transformat în construirea arbitrară a sistemului şi în împărţirea la fel de arbitrară a artelor în „reale" şi „imperfecte".

Caracterul intermediar al concepţiei lui Schelling şi-a găsit expresie în modul în care el lega aspectul teoretic şi cel istoric în cadrul cercetării. Spre deosebire de iluminişti, Schelling deschide larg uşile *Filosofiei artei* în faţa examinării istorice a fenomenelor, dar, în comparaţie cu Hegel, el nu lasă istoria să pătrundă în teorie, nu face ca însăşi schema morfologică să dobîndească un caracter istoric, ci *aşază în paralel* istoria cu teoria şi nu le intersectează decît uneori. Din această cauză, cu toată bo-

găţia de observaţii profunde şi de fineţe, în ansamblu, concepţia sa morfologică nu rezistă în comparaţie cu cea a lui Hegel.

Se ştie cît de puternică şi de răspîndită a fost influenţa esteticii lui Schelling nu numai în Germania, ci şi în afara graniţelor acesteia. Afirmaţia este valabilă şi pentru morfologia artei în concepţia lui Schelling, deşi ea a fost mult mai puţin răspîndită decît teoria generală a artei *.

Nu avem posibilitatea să analizăm în detaliu toate modificările aduse ideilor morfologice ale lui Schelling de către discipolii acestuia, ca K. Solger (*159*, 257—345), F. Bouterwek (*107*, I, 142—249), F. Ficker (*121*, 100—144), K. Bachman **, dar nu este cazul să regretăm lucrul acesta, întrucît în concepţiile lor erau reluate aserţiuni deja cunoscute nouă, fie că erau ale lui Schelling, fie că aparţineau altor esteticieni germani din secolul al XVIII-lea. Ne vom opri numai asupra a două variante ruse ale teoriei lui Schelling în legătură cu morfologia artei.

---

* Această teorie se află în lucrarea publicată în 1800 : *Sistemul idealismului transcendental* şi în discursul tipărit în 1807 : *Despre raportul dintre artele plastice şi natură*. Prelegerile lui Schelling au văzut lumina tiparului abia în 1859, pînă la această dată răspîndindu-se în copii manuscrise, cunoscute deallfel, şi în Anglia şi Rusia.

** Tratatul lui Bachman, *Schiţă generală a teoriei artelor*, a fost tradus în limba rusă de prietenul lui Belinski, M. Cisteakov şi tipărit la Moscova în 1832. Belinski a avut nu o dată cuvinte de dezaprobare la adresa acestei lucrări, văzînd în ea o vulgarizare a ideilor estetice ale filosofiei clasice germane (*48*, III, 277, 280, 401, 402 ; VI, 73).

Merită să amintim faptul că influenţa lui Schelling s-a făcut simţită la sfîrşitul secolului al XIX-lea — fapt dovedit şi de prelegerile lui F. Brentano, expuse în anii 1885—1886. Brentano a lăsat o mare moştenire în manuscris, publicată abia în zilele noastre. Aici este tratată şi problema raporturilor dintre arte (*111*, 130).

Una dintre ele aparţine lui Alexandr Galici şi o găsim în lucrarea sa pe nedrept şi prematur dată uitării *Încercare de ştiinţă a frumosului* (1825) *. Galici a avut posibilitatea să asculte prelegerile lui Schelling în Germania, cu toate acestea a manifestat, în mai multe cazuri, o incontestabilă independenţă de gîndire. Afirmaţia este valabilă şi în privinţa morfologiei artei, căreia îi este consacrată partea a doua a tratatului său. Concepţia expusă aici este, în mare parte, originală, deşi lui Galici îi sînt cunoscute lucrările diverşilor săi predecesori, cum ar fi Krug, Solger, Eschenburg, Batteux, Bouterwek, Lessing, Kant, Herder, Schlegel (acestea sînt numele pe care le menţionează el însuşi în introducere) şi, în sfîrşit, Schelling (deşi Galici a preferat să nu-i pomenească numele în această carte) şi este deosebit de interesantă ca una dintre cele mai serioase încercări de analiză morfologică a artei în estetica filosofică a secolului al XIX-lea. Încercarea este cu atît mai interesantă, cu cît estetica rusă a secolului al XIX-lea, preocupată în măsură mult mai mare de interese artistice practice, decît teoretico-filosofice, nu acorda o importanţă prea mare problematicii morfologice. În lucrările lui I. Rijski *(294)*, A. Merzleakov *(269)*, I. Davîdov *(207)* şi într-o serie de scrieri anonime din acea vreme *(279 ; 17)* problemele morfologiei artei sînt abordate în treacăt şi superficial. Ne vom referi în continuare la lucrările lui L. Iakob, M. Rozberg, N. Nadejdin şi, bineînţeles, ale lui V. Belinski şi N. Cernîşevski, care au acordat acestui cerc de probleme o atenţie relativ mai

* Este de mirare faptul că în cartea lui J. Mann *Estetica filosofică rusă*, consacrată în mod special formării gîndirii estetice din Rusia la începutul secolului al XIX-lea, numele lui Galici este amintit numai sporadic, deşi el a fost pe drept cuvînt unul din întemeietorii a ceea ce Mann numeşte *estetica filosofică*. Ne raliem pe deplin, în acest sens, la aprecierea esteticii lui Galici efectuată de P. Sobolev *(408 ; 409)*.

mare, deşi şi în cazul lor analiza morfologică a artei avea o semnificaţie de mîna a treia. Tocmai de aceea este atît de interesantă lucrarea lui Galici, cea mai serioasă analiză a problematicii morfologiei artei în estetica rusă.

Galici îşi începe analiza sistemului artelor exact la fel ca Schelling : „Întrucît Universul" — scrie el — „înfăţişează *fie simţurilor noastre exterioare o mulţime împrăştiată de fenomene*, fie celor *interioare* o mulţime concentrată în imaginaţie, identică cu cea dintîi, este necesar ca artele să fie împărţite în *arte ale simţurilor exterioare*, care evoluează, *de regulă, în spaţiu*, şi *arte ale simţurilor interioare* care evoluează, *de regulă, în timp*. Primele formează latura *naturală* a artei, şi de aceea le voi numi *arte*, cea de-a doua reprezintă latura *ideală*, adică poezia" (*52*, 78). În continuare însă, raţionamentul este original.

Galici împarte toate artele în trei grupe :

„a) arte care se referă în principal la spaţiu — *instructive* ;

b) arte care se referă, în principal, la timp — *tonice* ;

c) arte care se referă în mod egal atît la spaţiu, cît şi la timp — *teatrele, scenice*".

Primele două grupuri de arte „sînt, prin natura lor, unilaterale şi simple", cea de-a treia grupă cuprinde arte „compuse sau amestecate" (*ibidem*, 82—83).

Artele *instructive* (adică senzorial-imaginative) se subîmpart la rîndul lor în arte *plastice* (sculptura şi arhitectura), arte ale desenului, pe a cărei treaptă superioară se află pictura, şi amestecate : *plastico-picturale*, din care fac parte „mozaicul, broderia şi arta cultivării grădinilor" (*ibidem*, 84—119). În domeniul artelor tonice, Galici nu operează nici un fel de subîmpărţiri, iar în *arta actorului* vede trei forme : pantomima, dansul şi declamaţia (subliniind cu foarte multă fineţe legătura acestora cu cele trei sfere ale artei — plastică, muzicală şi literară). Opera,

în cadrul căreia se înfăptuieşte sinteza „tuturor artelor teatrale", este „sărbătoarea lor olimpică", spune Galici (*ibidem*, 131—147), anticipînd ceea ce va scrie în curînd R. Wagner.

Trecînd la analiza poeziei, Galici explică de ce această „artă ideală" are o existenţă singulară, spre deosebire de multe „arte naturale), de ce foloseşte „semne artificiale, arbitrare, la fel de imateriale cum sînt şi lucrurile înfăţişate, adică ideile". Raportul dintre poezie şi celelalte arte este stabilit pe cale dialectică — poezia este *superioară* din anumite puncte de vedere faţă de acestea (prin amplitudinea posibilităţilor de expresie) şi este şi *limitată* pe de altă parte („în ceea ce priveşte forţa şi profunzimea impresiilor produse" ; *ibidem*, 151—155). În ceea ce priveşte segmentarea interioară a poeziei, Galici deosebeşte trei genuri : eposul, lirica, drama, care corespund „Plasticii, Muzicii şi Scenicii", după care alături de aceste forme „independente" ale poeziei aşază formele „relative" ale acesteia — poezia didactică, idila şi satira şi, în sfîrşit, consideră că forma cea mai desăvîrşită a acestuia este romanul care nu poate fi comparat decît cu opera : ceea ce reprezintă aceasta în seria artelor naturale, este reprezentat de roman în seria poetică (*ibidem*, 159—160 şi 216).

Specificul căilor de dezvoltare a gîndirii estetice în Rusia în prima jumătate a secolului al XIX-lea nu a permis ideilor lui Galici să exercite o influenţă cît de cît considerabilă asupra teoriei artei. După cît se pare, ele îi erau necunoscute chiar şi lui N. I. Nadejdin, care, cîţiva ani mai tîrziu, în 1831—1832, într-o serie de prelegeri ţinute de el la Universitatea din Moscova, a sugerat o schemă morfologică foarte asemănătoare cu cea elaborată de Galici *.

* Conspectele cursurilor lui Nadejdin au fost publicate în monografia lui N. K. Kozmin (cf. *391*, 266—270). Este amintită afirmaţia lui Nadejdin, conform căreia, în pregătirea lecţiilor sale, s-ar fi sprijinit pe tratatul lui Bouterwek, Bachman şi ale altor esteticieni germani şi, parţial, pe prelegerile ascultate de el la Academia teologică şi predate de P. I. Dobrohotov (*ibidem*, 262). Dar numele lui Galici nu este menţionat aici.

Nadejdin împarte toate artele în „simbolice" şi „umane", întrucît artistul ia formele fie din „natura exterioară", fie „din interiorul său". Primele sînt *artele* ca atare şi ele cuprind artele *plastice* (adică spaţiale), *tonice* (adică muzicale) şi arta *scenică*, cea care le sintetizează pe celelalte ; a doua grupare o formează *poezia*, care se împarte în epică, lirică şi dramatică ; această diviziune este paralelă cu cea operată în cadrul artelor, astfel încît poezia epică seamănă cu arta plastică, poezia lirică — cu muzica, iar „drama care uneşte ambele genuri de poezie, este comparabilă cu arta scenică".

Avem toate motivele să credem că şi concepţiile de tinereţe ale lui Belinski s-au conturat sub influenţa directă a acestei viziuni (căci Belinski, după cum ştim, a fost elevul lui Nadejdin), despre literatură ca arta cea mai desăvîrşită şi despre dramă ca cel mai înalt gen poetic. Totuşi această influenţă a fost repede acoperită de cea a lui Hegel. Să ne întoarcem deci în Germania şi să examinăm două din doctrinele cele mai importante elaborate după Schelling şi care au mers în direcţii opuse faţă de concepţia sa morfologică ; una creată de Schopenhauer, cealaltă de Hegel.

Analiza sistemului începe la Schopenhauer cu arhitectura, întrucît în ea sînt întruchipate „treptele inferioare ale obiectivismului voinţei". La ea se adaugă *hidraulica plastică* — prin care se înţelege arta fîntînilor arteziene. După aceea urmează *arta grădinăritului*, reprezentînd o treaptă superioară a naturii. Vine apoi *pictura*, la început cea peisagistă, apoi cea animalieră (la acest nivel, în pictură este cuprinsă şi sculptura), apoi pictura istorică (este vorba de orice fel de reprezentare a omului, inclusiv pictura de

gen). De la artele plastice, Schopenhauer trece la poezie, a cărei „încununare" o reprezintă tragedia. În ceea ce privește muzica, ea „ocupă o poziție cu totul aparte față de celelalte arte", întrucît muzica reprezintă o „obiectivizare nemijlocită și o amprentă a voinței însăși" (*102*, 233—266).

În felul acesta, concepția lui Schopenhauer se deosebește în mod radical de sistemul estetic al lui Hegel și se apropie de sistemul lui Schelling, în primul rînd prin faptul că aranjează diversele ramuri ale artei nu într-o singură serie, ci în două, numai că la Schelling poziția de artă independentă în sfera superioară a activității artistice este ocupată de poezie, iar la Schopenhauer de muzică. În acest sens, trebuie să recunoaștem că poziția lui Schopenhauer este pe de o parte mai consecventă, din punct de vedere al principiilor de bază ale esteticii romantismului, și, pe de altă parte, anticipează proclamarea muzicii drept artă supremă, fenomen care a avut loc nu o dată în estetica idealistă a secolului al XX-lea. Nu este de mirare că în această perioadă influența lui Schopenhauer este mult mai mare decît a lui Hegel — chiar și Benedetto Croce, care pornește în multe cazuri de la învățătura lui Hegel, în ceea ce privește concepția referitoare la muzică, este solidar tocmai cu Schopenhauer.

Nu este vorba însă numai de modul în care unul sau altul din corifeii esteticii idealiste au orînduit artele în drumul lor spre absolut ; interesant este ce argumentare este oferită de fiecare pentru justificarea unei anumite succesiuni. Și aici Schopenhauer se opune și mai net lui Hegel prin antiistorismul său total : seria de arte elaborată de el se ridică în fața noastră ca ceva veșnic, imuabil, dat o dată pentru totdeauna, absolut.

În această privință Hegel a pornit de la Schelling într-o direcție radical diferită. Dacă este să luăm sistemul de ramuri ale artei construit de el, ca o serie succesivă : „arhitectura

— sculptura — muzica — poezia", nu vedem nici un fel de avantaje esențiale față de schema propusă de Schelling, nici măcar în fundamentarea ei teoretică — modificarea „proporției" dintre spiritualitate și materialitate în cadrul fiecărei arte (55, XIII, 183—186). Această argumentare, chiar dacă facem abstracție de tratarea mistificată a „spiritualității" în estetica lui Hegel, este falsă în însăși fundamentarea ei și duce inevitabil la ierarhizarea comparativă a valorii diferitelor tipuri ale artei. Chiar așa s-a și întîmplat în cazul lui Hegel — poezia a devenit o artă „superioară", întrucît este cea mai „spiritualizată", deoarece „subordonează spiritului și reprezentărilor acestuia elementul senzorial, de care muzica și pictura au început să elibereze arta" (*55*, XII, 92—93). Această teză a fost de multe ori postulată în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, ba chiar și la începutul secolului al XIX-lea și situația nu s-a schimbat cu nimic prin faptul că, la Hegel, poezia, după ce atinge culmile cele mai înalte ale forței creatoare a dus în mod paradoxal și neașteptat arta la... *autodistrugere* : „Tocmai pe această treaptă superioară arta se autodepășește, întrucît părăsește aici stihia împăcării dintre reprezentarea spirituală și forma senzorială și trece de la o poezie a reprezentării la proza gîndirii" *(ibidem)*.

Această concluzie antiromantică a esteticii lui Hegel este, fără îndoială, deosebit de interesantă și de importantă, dar ea nu oferă absolut nimic morfologiei artei. Specificul și măreția sistemului morfologic propus de Hegel se definește printr-un alt fapt, prin aceea că, *pentru prima oară, analiza structurală a universului artei s-a contopit — și contopit în mod organic — cu analiza istorică*. Germenii istorismului, aruncați pe pămîntul esteticii de Braun, Herder, Schiller și Schlegel, au dat roade foarte bogate, deși idealismul viziunii hegeliene despre lume a contaminat concluziile teoretice din acest domeniu.

Pentru Hegel, „sistemul tuturor artelor" nu este o structură imobilă, înțepenită, ci *un raport viu, mobil, modificabil — în mod obligatoriu schimbător — dintre formele creației artistice.* Acesta este un sistem *complex* și *dinamic*, așa cum ar spune filosofii de astăzi, care își modifică în mod istoric starea, păstrîndu-și integritatea și determinarea calitativă. Geniala deducție speculativă a lui Hegel a coincis în punctul respectiv cu situația reală a lucrurilor. Rezultatul a fost că structura lumii artelor nu a rămas stabilă în diverse epoci istorice, că înflorirea fiecărei ramuri a artei, rolul pe care aceasta îl joacă în cultura artistică, influența pe care o exercită asupra altor arte, — toate acestea sînt modificabile, reprezintă *concretul* din punct de vedere istoric și, în același timp, nu sînt niciodată *întîmplătoare* sau *arbitrare*. Hegel a examinat seria sistematică a artelor în lumina învățăturii sale despre legile dezvoltării istorice ale conștiinței artistice, care străbate trei faze — *simbolică, clasică* și *romantică*.

Nu ne vom opri mai detaliat asupra filosofiei istoriei artei în concepția lui Hegel — căci ea este destul de bine cunoscută — și ne vom mulțumi doar să subliniem că, în pofida schematismului său, a „triadelor" forțate și a altor neajunsuri pe care le descoperim astăzi în această concepție, ea a reprezentat o mare cucerire a gîndirii estetice. Pentru prima oară estetica a stabilit că dezvoltarea legică istorică este un mod de existență a artei, că istorismul trebuie să fie, din această cauză, în estetică o modalitate imanentă de abordare a materialului studiat, că tocmai istorismul și mai ales istorismul și nu subiectivismul sau agnosticismul este alternativa științifică a caracterului normativ. Atunci cînd Hegel a confruntat reprezentarea despre cele trei forme istorice de existență a artei, cu seria sistematică a ramurilor artei, aceasta din urmă s-a înviorat, „a palpitat" și ne-a dezvăluit încărcătura de ade-

văr istoric cuprinsă în ea. Și în același timp a fost descoperită legea necunoscută esteticii pînă atunci, a *dezvoltării inegale a tipurilor artei*, una din legile de bază ale evoluției artistice a omenirii.

Esența sa constă în faptul că în fiecare epocă, în cadrul fiecărei orientări artistice (stil sau metodă, cum am spune noi astăzi) diversele tipuri ale artei nu se dezvoltă la fel de puternic, liber și independent; fiecare tip de artă este legat de un anumit tip istoric de creație și numai pe baza acestuia își poate desfășura întreg potențialul său estetic. În felul acesta, „arta simbolică atinge cea mai înaltă treaptă a eficienței și măreției sale în arhitectură, în care ea predomină în deplină conformitate cu esența ei și încă nu este coborîtă la treapta unei componente neorganice a altei arte. Dimpotrivă, pentru forma clasică a artei, sculptura este realitatea necondiționată, iar arhitectura este acceptată numai ca o împrejmuire pentru aceasta, pictura și muzica nu pot fi duse la o treaptă de dezvoltare care să permită utilizarea unor forme perfect adecvate pentru exprimarea conținutului ei. În sfîrșit, forma romantică a artei stăpînește în mod independent și necondiționat forma de expresie a picturii și muzicii, la fel ca și reprezentarea poetică" (*ibidem*, 94).

Ce e drept, legea dezvoltării inegale a artelor este interpretată de Hegel foarte schematic. În virtutea logicii teoriei sale, constatăm că fiecare din cele cinci tipuri ale artei recunoscute de el, este capabil *o singură dată* în istoria culturii să atingă pe deplin forța de expresie și că, pe de altă parte, fiecare epocă poate fi reprezentată în mod adecvat *numai de un singur tip*. Mersul real al istoriei culturii artistice se dovedește însă a fi cu mult mai complicat; procesul istorico-artistic nu poate fi desfășurat ca o pasiență cu cărți de joc. Tocmai aceasta este cea mai profundă dramă a esteticii lui Hegel, ca, dealtfel, a întregii sale

filosofii — că descoperirile geniale sînt inseparabile de denaturările idealiste şi schematice ale legilor reale ale existenţei.

În morfologia hegeliană a artei este semnificativă şi fundamentarea principiilor diferenţierii pe genuri şi specii a creaţiei artistice. Şi aici sînt foarte utile paralelele cu concepţia lui Schelling. Înrudită la exterior cu aceasta printr-o serie de caracteristici, învăţătura lui Hegel se dovedeşte din nou a fi incomparabil mai profundă şi mai progresistă în ceea ce priveşte conţinutul şi argumentarea sa teoretică. Comparînd, de exemplu, însăşi modalitatea de abordare a problemei genurilor în artele plastice la Schelling şi la Hegel (*55*, XIV, 44 ş.u.) ne vom convinge cît de mult s-a abătut acesta din urmă de la analiza ei dogmatico-ierarhică, deşi la el, ca şi la Schelling, punctul de referinţă rămîne gradul de spiritualizare a imaginii plastice. Este grăitor în acest sens faptul că principiul împărţirii pe specii nu ocupă, în general, în estetica lui Hegel acelaşi loc care îi revine în preocupările lui Schelling, ca să nu mai vorbim de estetica clasicismului. În ceea ce priveşte principiul împărţirii pe genuri, ambii gînditori i-au acordat un rol important şi l-au tratat altfel decît se obişnuia, de regulă, în estetica secolului al XVII-lea — al XVIII-lea, deşi şi aici între argumentările lor există mari deosebiri.

Vom remarca, în primul rînd, faptul că Hegel preia de la predecesorul său ideea segmentării pe genuri a poeziei ca ceva specific acesteia şi prin care aceasta *se deosebeşte de celelalte arte*. Dar dacă, în cazul lui Schelling, lucrul acesta se explica, aşa cum ne amintim, prin faptul că în lumea artei cuvîntului apar posibilitatea şi necesitatea reluării mişcării de la muzică spre pictură şi de la aceasta spre arta plastică, la Hegel triada genurilor — *lirica, eposul, drama* — ce este fundamentată pe *dialectica raporturilor dintre subiect şi obiect*: genul epic reprezintă obiectivismul existenţei, cel liric descoperă lumea subiectivă a omului, cel dramatic găseşte posibilitatea de a exprima unitatea dintre lumea exterioară şi cea interioară, dintre elementul factologic şi cel psihologic, dintre acţiune şi motivaţie. Această segmentare face accesibilă întreaga diversitate a modalităţilor de receptare artistică a lumii artei poetice, deoarece cuvîntul îi asigură „deplinătatea“ posibilităţilor artistice, în timp ce celelalte arte sînt legate de „unilateralitatea materialului lor şi de modalitatea lor specifică de executare“ (*ibidem*, 224 ş.u.).

Trebuie să recunoaştem că delimitarea celor trei genuri de poezie operată de Schelling şi Hegel a reprezentat un pas înainte în comparaţie cu concepţia predominantă în secolul al XVIII-lea, care recunoştea numai două genuri poetice — cel epic (sau epico-liric) şi cel dramatic *. Cuceririle obţinute în acest plan de către Hegel pot fi îmbogăţite, completate şi dezvoltate, dar ele rămîn pînă astăzi, şi credem că vor rămîne pentru totdeauna, valabile fără a mai trebui să fie supuse unei reevaluări radicale.

Aşadar, *Prelegerile de estetică* ale lui Hegel au reprezentat desăvîrşirea unei noi etape în dezvoltarea cercetării morfologice a artei, evidenţiind cît se poate de pregnant posibilităţile şi limitele esteticii idealismului filosofic clasic.

* Pe lîngă exemplificările referitoare la acest mod de înţelegere a structurii pe genuri a poeziei efectuate de noi în paragraful precedent, se mai pot consulta şi lucrările lui H. Home (*128*), I. Eschenburg (*119*) ş.a.

Capitolul III

PRINCIPALELE DIRECȚII ALE ANALIZEI MORFOLOGICE A ARTEI ÎN ESTETICA BURGHEZĂ DIN CEA DE-A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA ȘI PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA

După Hegel, în acel domeniu al științei esteticii care ne interesează, situația devine din ce în ce mai complicată, atît ca urmare a înmulțirii încercărilor de construire a unui sistem al artelor, cît și a diversității metodologice a eforturilor întreprinse în această direcție. Ne aflăm în fața unei sarcini dificile, aceea de a selecta cele mai caracteristice, mai reprezentative teorii și grupări din materialul parcurs.

Fiind conștienți de caracterul relativ al segmentării propuse de noi, considerăm că putem delimita următoarele direcții principale în domeniul studierii morfologiei artei : 1) abstract-deductivă ; 2) psihologică ; 3) funcțională ; 4) structurală ; 5) cultural-istorică ; 6) empirică ; 7) sceptică. Fundamentarea fiecăreia dintre aceste definiții va deveni clară pe măsura expunerii concepțiilor respective.

1. Direcția abstract-deductivă : de la H. Weisse la A. Belii

Dezvoltarea ideilor pozitiviste a avut, printre altele, ca rezultat, „revolta" împotriva esteticii filosofice clasice („a esteticii de sus în jos", după cum a numit-o G. Fechner), iar metodei abstract-deductive i-a fost opusă metoda empi-

rico-analitică (în terminologia aceluiași cercetător „estetica de jos în sus"). Este cît se poate de firesc ca noua metodologie să-și spună cuvîntul și în problemele studierii morfologice a artei, așa cum vom vedea imediat mai departe ; deocamdată vom atrage atenția asupra faptului că tradițiile esteticii clasice, pierzînd din ce în ce mai mult terenul sub presiunea noilor tendințe scientiste, și-au păstrat totuși influența într-o oarecare măsură încă la sfîrșitul secolului al XIX-lea, și chiar la începutul secolului al XX-lea. În această direcție, după cît se pare, nu se mai putea spune nimic principial nou, ci se puteau face numai cîteva variații, mai mult sau mai puțin interesante, pe baza ideilor deja existente, care intrau în această perioadă în combinații noi, ceea ce ridica în fața istoricului sarcina de a le fixa în timp. Întrucît desfășurarea acestui proces a avut particularitățile ei în fiecare țară în parte, este necesar ca fiecare ramură națională a sa să fie analizată independent.

Vom începe cu Germania, unde influența vechii filosofii a fost evident mai puternică decît oriunde în altă parte. În domeniul care ne interesează pe noi, aceasta se reflectă, mai ales, în concepția estetică a lui H. Weisse și F. Vischer.

La baza concepției lor morfologice se afla schema lui Hegel, dar într-un punct anumit ambii învățați au reevaluat-o în dorința de a găsi un compromis între punctele de vedere ale clasicilor filosofiei idealiste germane. Efortul lor și-a găsit expresie în faptul că respectiva schemă a dobîndit, atît la Weisse, cît și la Vischer, un caracter *tridimensional*, spre deosebire de cel liniar al lui Hegel, sau bidimensional al lui Schelling : poezia se opune tuturor celorlalte arte, iar cele trei genuri ale ei corespund cu cele trei forme de existență ale artelor spațiale, iar muzica se delimitează ca o artă aparte, subdivizată, de asemenea, în trei domenii (muzica instrumentală, vocală și dramatică) ; dar ea nu se află în josul scării artelor, cum se întîmpla

la Schelling, și nici în partea superioară, ca la Schopenhauer, ci exact în locul în care o fixase Hegel — între artele plastice și poezie *. Vischer construiește o fundamentare filosofică solidă sub această clasificare, utilizînd relația reciprocă dintre subiectiv și obiectiv, care explica, la Hegel, segmentarea literaturii pe genuri. Astfel, după opinia lui Vischer, artele spațiale sînt arte ale „formei artistice obiective", muzica este o „artă a formei artistice subiective" (și acest lucru este valabil și pentru muzica de dans analizată în anexă), iar poezia (și arta scenică „anexată" acesteia) este o „artă a formelor subiectiv-obiective" *(165)*.

Cu diverse refrene ale analizei speculativ-idealiste și ierarhico-valorice în construirea sistemului artelor, caracteristicile lui Hegel și Vischer, ne vom mai întîlni și în lucrările mai tîrzii ale lui E. von Lasaulx *(31)*, E. von Hatmann *(126)*, G. Gietmann *(124)* și M. Diez *(117)*. Este interesant de semnalat faptul că analiza morfologică a artei și-a păstrat caracterul ierarhic chiar și atunci cînd se sprijinea pe principii filosofice *antiidealiste*, dar *metafizice*. Un exemplu grăitor în acest sens găsim în concepția lui J. von Kirchmann, care a publicat, în anul 1868, *Estetica pe baze realiste*. În prefață, autorul explică faptul că de-a lungul întregii istorii a filosofiei au existat numai două sisteme — cel idealist și cel realist — și că toate încercările

* O expunere detaliată a acestei concepții se găsește la H. Lotze (*430*, 455—456). Schema în discuție a fost supusă unei analize judicioase de către A. Kalert, care a observat, pe bună dreptate, că *genurile* poeziei și ale muzicii se pot afla la același nivel al clasificării, ca și *genurile* artelor spațiale — pictura, sculptura, arhitectura (*131*, 236). Pe de altă parte, Kalert, și, după acesta, M. Carrier, au analizat critic abordarea ierarhică a definirii valorii comparative a diverselor ramuri ale artei, întrucît fiecare din ele exprimă pe deplin spiritualitatea, numai că fiecare folosește mijloacele sale proprii și de aceea, este „în felul său desăvîrșită" (cf. *113*, 531).

de împăcare între aceste două sisteme s-au soldat cu eșecuri, iar el va încerca — ca și în lucrarea sa anterioară de filosofie pură *Cunoașterea filosofică* — să dezvolte în mod consecvent un punct de vedere „realist". În pofida polemicii permanente cu Hegel și Vischer, Kirchmann nu s-a sfiit să preia schema generală elaborată de aceștia *(133)* *.

În Franța, cea mai timpurie încercare de construire a unui sistem al artelor în această manieră metodologică se găsește la Quatremère de Quincy, care a reușit, într-un mod de-a dreptul uimitor, să îmbine opinia devenită arhaică în vremea lui cu privire la artă ca „imitație", cu fundamentarea pur hegeliană a ierarhiei dintre ramurile artei, începînd cu arhitectura și ajungînd pînă la poezie, înălțată pe treapta cea mai de sus „pe scara imitativă a artelor plastice" (*155*, 144—145). F. Lammennais, pornind de la fundamentările filosofice mistico-idealiste a ajuns, totuși, în construirea unui sistem al artelor, la concluzii analoge. Singurul lucru prin care construcția sa se deosebește de cele pe care le-am constatat în cazul predecesorilor săi, este modalitatea istorică de fundamentare a schemei date, preluată de la Hegel și aplicată într-un mod cît se poate de primitiv (*138*, 145—162).

O altă variantă franceză a ideilor esteticii germane clasice o găsim la V. Cousin, filosof de factură eclectică, deosebit de popular la mijlocul veacului trecut. Pornind de la estetica lui Schelling expusă în tratatul *Despre adevăr, frumusețe și bunătate*, în care un capitol întreg este consacrat „diverselor arte", Cousin ajunge la schema lui Hegel : vom găsi aici aceeași selecție a artelor și aceeași raportare ierarhizantă

* În *Istoria esteticii* a lui Gilbert și Kuhn, în una din note găsim o apreciere veninoasă la adresa lui von Kirchmann : „Făcînd adesea apel la estetica idealsită, el s-a străduit, în același timp, să înlocuiască fundamentarea concepțiilor idealiste cu un senzualism plicticos și așa-zis realism" (*380*, 541).

(*114*, 202—219). Variante la fel de puțin semnificative ale aceleiași concepții se mai pot descoperi și în lucrările lui A. Pictet (*153*, 245—297) și Ch. Leveque (*141*, II, 15—19).

Pătrunderea acelorași idei în estetica engleză este confirmată de tratatul lui W. Knight, *Filosofia frumosului*, în care vom găsi un capitol despre *Raporturile reciproce dintre ramurile artei* și o serie de capitole despre poezie, muzică, arhitectură, sculptură, pictură, dans (*134*). Dar nici aici nu vom găsi nici un fel de idei originale, demne să ne rețină atenția. Vom mai aminti, în același context, și lucrarea lui V. Gioberti (italian care a fost profesor în Belgia), *Încercare asupra frumosului sau elemente de filosofie estetică.*

Influența concepției hegeliene asupra morfologiei artei a pătruns și în Rusia. Prima ei variantă a fost elaborată de profesorul M. Rozberg, care a publicat în anul 1838 teza sa de doctorat, intitulată *Despre evoluția frumosului în arte, și, mai cu seamă, în arta cuvîntului.* În această lucrare se găsește și o clasificare a artelor.

Pornind de la faptul că „orice formă de viață include în sine dualitatea dintre aspectul interior și cel exterior", adică dintre material și spiritual, Rozberg vorbește despre existența a „trei genuri de reprezentări" — „concretă", „spirituală" și un al treilea gen, în care „perceptibilitatea și caracterul abstract sînt contopite". Tocmai de aici iau naștere cele trei genuri de reprezentări artistice și anume — „plastica, muzica și poezia". Nu este de mirare că raportul reciproc dintre ele este definit în mod ierarhic — căci ele „reprezintă treptele de bază ale scării artelor". Plastica, la rîndul său, ni se înfățișează sub forma arhitecturii, a sculpturii și a picturii. Formele de trecere, ca basorelieful, apropie sculptura de pictură, iar orchestica (dansurile mimice) apropie arta plastică de muzică. Poezia este arta cea mai de sus, care se prezintă sub formele de *poezie plastică* — epo-

peea, *poezia muzicală* — genul liric și *poezia poeziei* — drama (*92*, 32—50). Urmează, în continuare, caracterizarea speciilor de bază din cadrul fiecăruia din cele trei genuri poetice.

Este evident că ne aflăm în fața unei încercări de sinteză între ideile lui Hegel și ale lui Schelling, dar această sinteză nu prezintă o valoare teoretică specială. Nu este de mirare că ediția a doua a cărții lui Rozberg, apărută un an mai tîrziu, a fost întîmpinată cu o critică nimicitoare de către Belinski. Belinski ridiculiza caracterul abstract, total rupt de realitate al acestei lucrări și, în particular, fundamentarea teoretică sugerată de autor pentru împărțirea poeziei în genuri (eposul — înfățișarea trecutului, liricul — a prezentului, iar drama — a viitorului), considerînd-o la fel de nefirească (trasă de păr) ca și argumentarea lui K. Davîdov (drama — întruchiparea prezentului, iar lirica — a viitorului). „Cînd privești toate acestea mai de aproape și cu mai multă atenție — își încheie el recenzia la lucrarea lui Rozberg — nu te mai miri că mulți oameni de treabă rîd pe înfundate de teorii ca acestea, iar dacă mai sînt împodobite și cu motto-uri din Hegel (un astfel de motto se găsea în cartea lui Rozberg — M. K.), îți vine să oftezi de mila nefericitului Hegel și a sărmanei filosofii..." (*48*, III, 280).

Belinski promitea să mai vorbească despre „acest lucru ceva mai mult" imediat ce i se va ivi ocazia. O astfel de ocazie i s-a ivit curînd. În articolul despre piesa *Prea multă minte strică*, scrisă și publicată în același an, 1839, Belinski începea cu o critică a pozițiilor morfologice ale esteticii clasiciste, a pedantismului și formalismului ei în clasificări. În aceste poetici, poezia era împărțită, ironizează Belinski, în „poezie lirică, epică, dramatică, didactică, descriptivă, epistolară, pastorală, satirică, epigramatică etc. — nici nu poți să cuprinzi totul cu privirea. Pe ce se bazează această împărțire ? Pe elemente exterioare, pe o

formă convențională care trăiește, chipurile, independent de idei, din care trebuie să derive, în mod obligatoriu, orice formă". În continuare, împărțind poezia în genuri, acești teoreticieni „au purces la subîmpărțirea genurilor în aspecte" (specii) (*ibidem*, 420—421).

Belinski opune acestui mod de abordare morfologică a artei analiza istorico-teoretică, în care se recunoaște cu ușurință expunerea concepțiilor lui Hegel (*ibidem*, 423—428), deși, spre deosebire de filosoful german, Belinski nu consideră romantismul drept stadiul ultim al evoluției artistice a omenirii, ci o formă de trecere, care va fi înlocuită de un nou tip de artă — „poezia realității, poezia vieții" — adică realismul (*ibidem*, 434). Aceste afirmații nu l-au împiedicat însă să-și expună concepția segmentării poeziei pe genuri conform cu teoria lui Hegel.

La puțin timp după aceasta, Belinski s-a întors din nou la problematica morfologică, în legătură cu lucrarea sa dedicată în mod special esteticii și teoriei literaturii. Într-un fragment din această lucrare rămasă în manuscris, cunoscut sub numele de *Împărțirea poeziei în genuri și tipuri* se spune că natura fiecărei arte și raporturile reciproce dintre acestea sînt definite prin unitatea contradictorie dintre conținutul spiritual și forma materială, care nu numai că exprimă conținutul dar „încătușează" chiar — în virtutea caracterului său material — posibilitățile acestuia de reprezentare cît mai deplină și mai adecvată; din această cauză, ramurile artei trebuie dispuse în scară, pe treapta cea mai de jos găsindu-se arhitectura, pe următoarea — sculptura, după care urmează pictura, muzica și în capul „scării" — poezia, care reprezintă „cea mai înaltă formă a artei" (*48*, V, 7—9). Nu e greu să identificăm, în această schemă, sistemul bine cunoscut nouă al artelor din concepția lui Hegel.

La mijlocul deceniului al cincilea, Belinski s-a eliberat total de influența lui Hegel și s-a

ancorat solid în pozițiile filosofiei materialiste; se pare însă că reprezentările lui cu privire la sistemul morfologic al artelor nu au suferit modificări esențiale. „A defini poezia — scria el în 1845 — însemnează a defini arta în general, adică a defini în același timp și arhitectura, și sculptura, și pictura, și muzica, ca și poezia...". Această serie a artelor păstrează, după cum vedem, structura anterioară, succesiunea anterioară, precum și dispunerea anterioară în scară, întrucît Belinski subliniază că modalitatea de exprimare cu ajutorul cuvîntului face ca poezia să fie cea mai înaltă dintre arte (*48*, IX, 158).

Prin ce se poate explica această stabilitate a părerilor lui Belinski, care par să nu fi suferit nici un fel de influență a modificării radicale petrecute în viziunea filosofico-estetică a gînditorului? Întrebarea devine cu atît mai imperioasă cu cît Cernîșevski, după cum vom constata imediat, în pofida polemicii sale acerbe cu estetica lui Hegel, a rămas, totuși, fidel schemei morfologice propuse de acesta (numai că a abordat mai decis arhitectura decît Belinski: după părerea lui Belinski, arhitectura „nu este încă o artă în adevăratul sens al cuvîntului, ci numai o năzuință, primul pas către o artă adevărată"; *48*, V, 8), iar Cernîșevski a aruncat cu totul arhitectura dincolo de lumea artelor, în care și-au găsit loc numai poezia, muzica și artele plastice.

Lucrul acesta se explică, probabil, prin două împrejurări. În primul rînd, prin faptul că *sistemul abstract filosofic* al artelor a fost preluat de clasicii esteticii democrat-revoluționare ruse de la clasicii esteticii idealiste germane. Considerînd acest model drept un fenomen de *ordin pur gnoseologic* — o modalitate de cunoaștere a bazei materiale a existenței — estetica trebuia în mod inevitabil să clasifice artele fie după aranjamentul folosit de Schopenhauer (dacă se admitea că forma cea mai

înaltă a acestei cunoașteri este cea intuitiv-ira-

țională), fie după formula lui Hegel (dacă este recunoscută rațiunea drept organul cel mai puternic al cunoașterii). În această situație, definirea în sine a *obiectului cunoașterii* dobîndea în cazul de față o semnificație de ordin secundar : evoluția opiniilor estetice ale lui Belinski ne arată cît de puțin s-a modificat viziunea lui despre structura artei după ce a părăsit formula inițială a lui Schelling : arta trebuie să reproducă „ideea vieții universale a naturii“ (*48*, I, 32) și s-a apropiat de formula strict materialistă : arta este „o reproducere a realității în întregul său adevăr“ (*48*, X, 294). Din această cauză nu este de mirare că principiul raporturilor ierarhice dintre ramurile artei și definirea literaturii drept arta „supremă“ este comună atît iluminiștilor, cît și unor romantici moderați de felul lui A. Schlegel, precum și lui Hegel, care se află la granița dintre sistemul artistic romantic și cel realist, sau lui Belinski, în ambele faze ale evoluției sale, ba chiar și unui materialist consecvent și teoretician al realismului critic cum a fost Cernîșevski *.

În al doilea rînd, dezvoltarea inegală a ramurilor, genurilor și speciilor artei era interpretată de esteticienii metafizicieni în sensul că sînt în general *superioare* și *absolut* superioare acele forme ale creației care s-au afirmat în avanscena culturii artistice a secolelor al XIX-lea și al XX-lea. Uimitor, dar cu atît mai sem-

* Iată un fapt deosebit de semnificativ : V. Pokrovski, apărător al „artei ideale“ (adică al unei arte care este o expresie a tot ceea ce este „măreț și sublim în om, în natură și, bineînțeles, și în cel care este cauza existenței și activității lui, dumnezeu, ca expresie absolută a frumuseții absolute și primare“), era gata să cadă de acord cu „dușmanul înverșunat al artei ideale“ — Cernîșevski — în ideea că poezia este „factorul principal al evoluției estetice“, în comparație cu celelalte arte (*88*, 8). Să mai amintim faptul că Kirchmann, luptînd împotriva esteticii idealiste, era solidar cu concepția morfologică a lui Hegel și Vischer.

nificativ este faptul că pînă și un dialectician de talia lui Hegel nu a făcut față în acest punct al esteticii sale și a transformat teza dialectică după care poezia este *cea mai înaltă formă a artei romantice* (adică arta care se evidențiază în fruntea culturii artistice a acestei epoci istorice) într-o teză metafizică conform căreia poezia este, *în general*, cel mai înalt tip de artă, *indiferent de epoca istorică*. Dealtfel, această substituire a dialecticii cu metafizica, era, la Hegel, numai o manifestare a ideii lui generale cu privire la autocunoașterea finală a absolutului în organizarea de stat prusacă și în filosofia sa.

O negare asemănătoare a punctului de vedere istoric — *absolutizarea particularităților culturii artistice contemporane* era proprie și iluminiștilor ruși. Dîndu-și perfect de bine seama de faptul că în mișcarea realistă care se desfășura sub ochii lor literatura reprezenta „vioara întîi“ și că tocmai în literatură realismul critic își găsește expresia sa cea mai deplină, mai clară și mai consecventă, Belinski și Cernîșevski, iar, după ei, și Pisarev, au proclamat-o „arta supremă“, orînduind toate celelalte arte în spatele ei, în măsura în care se asemănau cu ea și respectau aceleași legități. Măsura spiritualității conținutului rămînea și aici criteriul principal, însă această spiritualitate nu mai avea un caracter abstract moral filosofic, ci un sens concret social-politic : Cernîșevski l-a exprimat foarte limpede atunci cînd afirma că literatura reproduce ceea ce prezintă interes general în viața omului, explică existența, pronunță verdicte asupra vieții și devine, în acest mod, un manual de viață. În situația în care conținutul spiritual al artei era descifrat în acest mod, evident, arhitectura și întregul univers al artelor aplicate trebuiau să rămînă în afara granițelor artei, iar creația plastică și muzica deveneau valori secundare în comparație cu literatura, căci nici una dintre ele nu poate îndeplini cu un succes

egal sus-numitele funcţii ideologice. Înţelegem acum şi concluzia lui Cernîşevski : literatura se află „incomparabil mai sus decît celelalte arte" datorită conţinutului ei, întrucît „nici una din celelalte arte nu este în stare să exprime nici măcar a suta parte din ceea ce ne transmite poezia" (*99*, II, 63 şi 85—86) *.

Cu toate acestea, avem motive să credem că finul simţ istoric al lui Belinski l-a ajutat, în deceniul al cincilea, cînd se situase deja pe poziţii materialiste, să depăşească într-o oarecare măsură abordarea abstract-deductivă şi raţional-ierarhizantă în problemele de morfologie şi de teorie a artei. Ne dovedeşte acest fapt şi modificarea opiniei sale cu privire la raportul reciproc dintre cele două specii de bază ale literaturii contemporane — *drama* şi *romanul*. Problema prezintă două aspecte. Unul din ele a devenit, în trecutul nu prea îndepărtat, obiect de dispută şi a fost elucidat pe deplin, după părerea noastră, de I. Mann, astfel că nu ne rămîne altceva de făcut decît să trimitem la studiul efectuat de el (*400*, 257—264 ; cf. de asemenea, articolul nostru — *9*) ; este vorba de faptul că, iniţial, Belinski, ca şi clasicii esteticii germane, a văzut în roman, *o nouă spe-*

* Această problemă este discutată mai detaliat de noi în capitolul ***Genurile artei şi raporturile reciproce dintre ele*** din monografia consacrată esteticii lui Cernîşevski (*386*).

„Literaturocentrismul" democrat-revoluţionarilor a fost apreciat pozitiv nu demult în lucrarea lui A. Lebedev, *Opiniile estetice ale lui A. V. Lunacearski*, în care autorul acestor rînduri a fost criticat pentru faptul că nu a precizat opinia lui Cernîşevski despre literatură ca „ramură conducătoare a artei" (*393*, 162). Lebedev a încercat să se sprijine aici pe Lunacearski. Printre altele, acesta din urmă nu vorbea de superioritatea absolută a literaturii asupra tuturor celorlalte arte, ci despre *dezvoltarea inegală a diferitelor ramuri ale artei*. Din păcate, Lebedev nu a sesizat această deosebire de principii esenţială şi, în felul acesta, face un pas înapoi faţă de Lunacearski şi Cernîşevski.

cie a genului epic, după care a ajuns la ideea că romanul este o formă de sinteză care contopeşte în sine elemente epice, dramatice şi lirice şi că, prin urmare, el poate fi considerat, alături de dramă, drept al *patrulea gen poetic* *. Al doilea aspect al problemei raportului dintre dramă şi roman în concepţia lui Belinski în privinţa valorii lor artistice constă în faptul că, iniţial, la fel ca şi toţi predecesorii săi, el era convins că specia cea mai înaltă este drama, iar „moda romanelor, fără îndoială, va trece", aşadar trebuie să ne aşteptăm la o nouă înflorire a artei dramaturgiei (*48*, I, 90—101, 271—272 ; V, 57 ; VII, 407). Totuşi aceste previziuni nu s-au împlinit — realitatea a demonstrat că succesele dramaturgiei au „fost puse în umbră de succesul romanului şi al nuvelei" (*ibidem*, I, 116 ; X, 102 ş.u.). Prin ce se explică această situaţie ? — se întreba nedumerit criticul şi recunoştea sincer „Nu sînt în stare să răspund la această întrebare. Poate că — adăuga el circumspect, încercînd să formuleze o presupunere genială care îi venise pe neaşteptate în minte — romanul este mai adecvat reprezentării poetice a vieţii", sau mai exact spus „pentru reprezentarea poetică a omului, înfăţişat în interdependenţa sa faţă de viaţa socială" (*ibidem*, I, 271). Ulterior, el şi-a formulat mai clar această idee, spunînd că în conţinutul romanului se află „analiza artistică a societăţii contemporane" — (*ibidem*, I, 106—107, 315—317).

Aşadar, Belinski intuia o concluzie nouă, de o covîrşitoare importanţă : *Nu există forme ale artei care să fie absolut superioare celorlalte ; superioritatea unei ramuri, unui gen sau a unei specii artistice poate fi numai istorică* — în funcţie de spiritul epocii, anumite modalităţi

* Exact aceasta este formularea utilizată, în zilele noastre, de V. Dneprov, care se sprijină pe opiniile lui Belinski (cf. *63*).

de cunoaștere artistică a lumii ies în prim plan, în timp ce celelalte se retrag în planul secundar. „Căci dacă există idei ale unei epoci, atunci există și forme ale acesteia" a exprimat el admirabil această idee (*ibidem*, I, 276).

După cum vedem, în estetica rusă s-a prefigurat posibilitatea epurării opiniei istorice asupra morfologiei artei de prejudecățile metafizico-ierarhice întîlnite chiar și în gîndirea lui Hegel. Și nu este vina lui Belinski că nu i-a fost dat lui să profite de această posibilitate. Un pas important înainte în această direcție va face după cum vom constata imediat, A. Veselovski, dar, cu toate acestea, la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea se vor întreprinde noi încercări de întoarcere a cercetării morfologice a artei spre calea sistemelor tradiționale, rațional-deductive. Este adevărat, în majoritatea cazurilor, teoreticienii au tratat această temă numai tangențial, propunînd modalitățile de rezolvare cele mai expeditive și mai slab argumentate (de ex. V. Soloviov, *93*, 85—88, sau D. Ovseaniko-Kulikovski, *83*, 69—71). Atunci cînd s-au oprit mai stăruitor asupra ei, s-a constatat că nu se pot obține nici un fel de concluzii originale pe această cale, indiferent de nivelul teoretic al raționamentelor ca atare. Un exemplu elocvent în acest sens sînt concepțiile morfologice ale lui I. Balașov și A. Belîi.

În anul 1890 a apărut interesanta carte a lui I. Balașov, *Gînduri despre artă* în care erau expuse într-o manieră succintă, însă deloc simplistă, principiile fundamentale ale teoriei generale a artei. Concepția autorului se apropia de concepția lui L. Tolstoi, dar era lipsită de factura religioasă a esteticii tolstoiene și fortificată de abordarea dialectică și democratică a artei, indiferent de caracterul idealist al multora dintre afirmațiile esențiale (care nu l-au împiedicat pe Balașov să se pronunțe critic la adresa decadentismului, în favoarea adevărului în artă). În această carte vom găsi un

capitol intitulat *Însemnătatea diverselor arte*. Pornind de la faptul că „gradul de artisticitate" al operelor de artă depinde de „importanța ideilor pe care le exprimă" și nu numai de „perfecțiunea redării lor", Balașov conchide : ramurile artei „se împart în funcție de importanța noțiunilor exprimate de ele, ocupînd diverse trepte, în funcție de măsura și de mijloacele cu care contribuie la înălțarea spiritului nostru". Artele se împart în două tipuri „figurative sau imitative" (pictura și sculptura) și „inventative sau abstracte" (arhitectura și muzica), care descoperă forme și îmbinări convenționale. Poezia, „cea mai amplă și mai independentă dintre toate artele" ocupă un loc aparte. Acestea sînt cele cinci arte principale de care se deosebesc artele „secundare" sau „ajutătoare", care sînt mai „sărace" decît primele atît în ceea ce privește conținutul, cît și mijloacele pe care le folosesc. Acestea sînt „dansul și mimica, precum și toate artele decorative".

În mod corespunzător, împărțirea pe specii are și ea un caracter ierarhizant : în cadrul picturii, „mai presus de toate celelalte" se află genul istoric, urmează apoi, mai jos, portretul și pictura de gen și încă și mai jos se află „înfățișarea animalelor" și peisajul, ultimul loc fiind ocupat de „așa-numita natură moartă" (*47*, 41—43).

Cu toată opoziția dintre viziunea generală a lui Balașov și a lui Andrei Belîi, în cazul de față, modalitatea lor de gîndire se dovedește, a fi, în esență, identică. Atitudinea polemică a lui Belîi față de estetica clasică germană și strădania lui de a se sprijini pe un sistem de relații temporal-spațiale ca punct de plecare pentru înțelegerea modificărilor de structură ale formei artistice, nu l-au împiedicat să elaboreze o clasificare a artelor — expusă în *Simbolism* — care ne apare ca o variantă a clasificării lui Schopenhauer : ne aflăm în fața aceleiași serii de cinci arte, dispuse în aceeași

ordine și, se înțelege, fără nici un fel de raportare istorică a relațiilor dintre ele. Și nu este nimic surprinzător în acest lucru, întrucît estetica simbolismului a crescut direct din concepția romantică pe care a dezvoltat-o pînă la consecințele ei teoretice și practice extreme. Întrucît pentru Belii forma materială a artei este ceva care dăunează conținutului spiritual iar raportul dintre diferitele ramuri ale artei este definit prin interacțiunea dintre elementele componente ale acestora, pentru el arta cea mai înaltă este muzica, deoarece aceasta „înfățișează modificarea trăirilor, fără a avea nevoie să recurgă de fiecare dată la o formă corespunzătoare a vizibilității" (*49*, 178). Să amintim că această concluzie a reprezentat punctul de pornire al lui V. Kandinsky, în fundamentarea teoretică a abstracționismului, care a fost formulată în același an 1910 (132) *.

Așadar, analiza rațional-deductivă a problemei, epuizîndu-și toate posibilitățile în estetica clasică germană, și-a dezvăluit în lucrările adepților și epigonilor ei mai tîrzii întreaga sa inconsistență științifică. De aici se puteau totuși trage două concluzii diferite : fie să se renunțe definitiv la analiza morfologică a artei, fie să se caute alt drum pentru acest studiu, care să nu se bazeze pe deducții abstract-teoretice, ci pe cercetarea relațiilor reale dintre diversele ramuri ale artei.

* În cunoscutul său articol cu privire la estetica simbolismului, V. Asmus a calificat clasificarea artelor efectuată de Belii drept o clasificare „formalistă", deoarece se bazează nu atît pe particularități concrete, specifice fiecărei grupări particulare de arte, cît pe deosebirile abstracte și formale dintre acestea" (*367*, 575). Am spune cu mai multă circumspecție și, poate, cu mai multă exactitate, că această clasificare (ca, dealtfel, întregul simbolism) se afla la mijlocul drumului între ramura subiectivistă a esteticii romantice și estetica abstracționist-formalistă, astfel încît nu putea fi originală.

Prima direcție a căutărilor îndreptate spre găsirea unei soluții pozitive a fost *analiza psihologică* a problemei clasificării artelor.

2. Direcția psihologică : de la M. Lazarus la Ch. Lalo

Am văzut că încă în secolul al XVIII-lea au fost întreprinse încercări de fundamentare psihologică a diversității ramurilor artei, care s-au concretizat într-o grupare a artelor în funcție de modalitatea lor de receptare senzorială. Respinsă de estetica filosofică germană, această modalitate de abordare a dus, în mod firesc, la apariția esteticii psihologice din secolele al XIX-lea — al XX-lea. Ea apare încă în deceniul al șaselea în lucrarea capitală a lui M. Lazarus, *Viața sufletului*, scriere de factură mixtă, filosofico-psihologică. Aici s-a înfăptuit o analiză independentă a artelor, pornindu-se de la împărțirea lor în vizuale și auditive, autorul rămînînd la numărul tradițional de cinci arte „mari" (*139*). Ulterior, O. Külpe preciza : artele se împart, din „punct de vedere psihologic" în *optice*, *acustice și optico-acustice* (cf. *35*, 184—185).

Principalul punct vulnerabil al acestei împărțiri este necesitatea de a opune literatura tuturor celorlalte arte, întrucît ea nu se adresează nici văzului, nici auzului, ci imaginației ; în același timp, această particularitate a ei este de importanță secundară, în comparație cu cele care o apropie de unele dintre arte și o îndepărtează de altele : astfel, nuvela este înrudită cu tabloul („pictura cu cuvîntul") și se deosebește net de sonată, iar, pe de altă parte, se deosebește și mai radical de construcțiile arhitectonice care, totuși, se orientează spre aceeași receptare vizuală ca și tabloul ; pe lîngă aceasta, operele literare pot fi receptate și pe cale auditivă sau se pot adresa nemijlocit imaginației (dacă citim o carte și nu o ascultăm citită cu

voce tare de altcineva), dar prin aceasta ea nu se modifică în mod esențial ; nu este de mirare faptul că în unele lucrări literatura este încadrată între artele auditive, alături de muzică, în altele este despărțită de muzică, operîndu-se, în acest caz, cu o împărțire ternară (arte care se adresează văzului, auzului și imaginației) și amîndouă aceste modalități de rezolvare a problemei sînt la fel de îndreptățite dar și la fel de neîntemeiate.

În plus, așa cum a dovedit experiența, abordarea senzorială a clasificării artelor a pus dintr-o dată în fața teoreticienilor următoarea întrebare : De ce artele se adresează numai văzului și auzului ? Nu ar fi oare mai corect să considerăm că *fiecărui organ de simț* trebuie să-i corespundă o anumită artă ? Dacă, pe lîngă aceasta, se mai acceptă că arta are drept scop să producă plăcere, de aici se ajunge în mod inevitabil la următoarea concluzie : *orice formă de activitate care se străduiește să producă desfătare unui anumit organ al simțului, trebuie considerată ca o ramură a artei.* În secolul al XIX-lea, cînd reducerea spiritualității la viața biologică și a psihologiei la fiziologie era foarte răspîndită, această concluzie a fost acceptată foarte ușor și a dobîndit chiar aparența unui verdict științific, care disprețuia discriminarea proprie filozofilor idealiști a așa-numitelor organe ale simțurilor „inferioare“ și a desfătării obținute cu ajutorul lor. Ce-i drept, la H. Spencer și G. Allen văzul și auzul se bucură încă de o situație privilegiată, ba chiar și de o argumentare fiziologică (cf., de ex., *106*, 134), dar M. Guyau proclamă *egalitatea estetică deplină a tuturor analizatorilor.*

Criticînd în mai multe rînduri concepția estetică a pozitiviștilor englezi, Guyau a adoptat modalitatea acestora de abordare psiho-fiziologică a artei, ba chiar a dorit s-o aplice mai consecvent : toate organele de simț, susținea el, posedă o capacitate de receptare estetică, de unde rezultă că și „parfumeria este un fel de

artă“, la fel ca și arta culinară, iar imaginea poetică este „produsul interacțiunii tuturor simțurilor noastre“ (*60*, 52—66) *.

Așa vor raționa pînă în zilele noastre atît specialiștii în psihologie (cf., de ex. *149*, 26), cît și specialiștii în estetică (108, 218—219).

Cel mai departe a ajuns pe acest drum Ch. Lalo. Impunătorul savant care are merite atît de mari în analiza sociologică a artei, în ultimii ani de viață și-a modificat orientarea metodologică. În anul 1951, unul din numerele periodicului francez „Journal de psychologie normale et pathologique“ a fost destinat în întregime problemei „ramurilor artei“ și era inaugurat prin articolul lui Lalo : *Schiță de clasificare structurală a artelor frumoase.* Analiza efectuată aici este de factură gestaltist-psihologistă. După părerea lui Lalo, „artă este orice activitate umană în măsura în care oferă o percepție contrapunctică, care armonizează căile heterogene sau o perceptibilitate artificială a superstructurii și care se compune dintr-o mulțime mai mică sau mai mare de infrastructuri estetice“ (*136*, 37). În mod corespunzător, în lumea artelor se delimitează, în primul rînd, cele șapte „structuri specifice“ — auditivă, vizuală,

* Dacă ținem seama de popularitatea de care se bucura această modalitate de clasificare a artelor în secolul al XIX-lea, putem înțelege și apariția unei cărți pe care astăzi n-o putem citi decît cu un zîmbet îngăduitor, deși ea este cît se poate de serioasă. Cartea se numește *Fiziologia gustului sau reflecții despre gastronomia transcendentală. Lucrare teoretică, istorică și actuală, consacrată gastronomilor parizieni.* A fost publicată în 1864 și urmărește să demonstreze că gastronomia este o artă nobilă și valoroasă. Autorul prefeței acestei cărți o caracterizează în felul următor : „Nu am vorbit niciodată fără dispreț despre iubirea pentru mîncare pînă am citit această carte ; vedeam în această dragoste cea mai grosolană, mai egoistă și stupidă patimă ; cînd am citit cartea lui Savarin, mi s-a făcut rușine că nu sînt un gurmand“ (*469*). Dealtfel, esteticianul francez contemporan D. Huisman afirmă că gastronomia este „o artă mare“ (*129*, 115).

locomotorie, activă, constructivă, lingvistică şi senzorială. În fiecare dintre acestea se procedează la delimitarea unor substructuri :

— în prima — diversele manifestări muzicale
— în cea de-a doua — diversele manifestări picturale
— în cea de-a treia — manifestări coregrafice şi „pirotehnica" hidraulică, fîntînile arteziene etc.
— în cea de-a patra — diversele manifestări teatrale
— în cea de-a cincea — diversele manifestări arhitectonice, artele aplicate şi industriale, arta grădinăritului şi sculptura
— în cea de-a şasea — literatura
— în cea de-a şaptea — „arta de a iubi şi de a se face iubit", cu toate formele normale şi patologice ale erotismului, apoi gastronomia, parfumeria şi toate „structurile tactile şi termice".

Evident, dacă ne lăsăm purtaţi pe această cale a formalismului hedonic, va dispărea fără îndoială orice diferenţă între mijloacele prin care omul obţine desfătarea — între îmbrăţişările amoroase şi lectura unui roman, între inspirarea unui parfum şi ascultarea unei simfonii, între o masă gustoasă şi vizitarea unui muzeu. Este însă vorba de faptul că, pe această cale, se pierde total specificul cel mai de preţ al artei — legătura ei cu *trăirile spirituale şi nu cu cele senzoriale,* legătură care îi permite să se ridice la alt nivel al „desfătării" şi „armonizării" decît plăcerile pur senzoriale.

Nesatisfăcuţi de „cuceririle" analizei psihologice a sistemului artelor, cîţiva reprezentanţi ai esteticii tradiţionale s-au străduit să găsească încă o cale de rezolvare a problemei. O vom numi, în mod convenţional, *funcţională,* întrucît s-a încercat o clasificare a artelor în funcţie de rolul pe care artele sînt chemate să-l joace în viaţa omului.

3. Direcţia funcţională : de la G. Semper de la P. Francastel

Am văzut că încă în secolul al XVIII-lea, în locul principiului opoziţiei dintre „artele libere" şi „artele mecanice", apărut în epoca de criză a culturii antice, canonizat de Evul Mediu şi respins în vremurile moderne, s-a impus un nou principiu al împărţirii artelor care ducea la delimitarea artelor „pure" de cele „aplicate". În fond, chiar din timpul Renaşterii se constată un început de „regrupare a forţelor" : din cadrul „artelor mecanice" au început să iasă artele plastice, acestora apoi li s-au alăturat arta grădinăritului şi arhitectura, care se apropiau din ce în ce mai mult de poezie şi muzică ; în lumea artelor „mecanice" nu mai rămîneau decît produsele meseriilor artistice. Estetica idealismului german a legiferat această stare de lucruri, limitîndu-se la studierea artelor „pure", libere de orice fel de utilitarism — singura excepţie care se făcea privea arhitectura, dar cu condiţia ca aceasta — aşa cum se întîmpla în estetica lui Hegel — să fie admisă numai pe treapta cea mai de jos a „scării" artelor.

Este drept că orientarea democratică din estetica germană a secolului al XVIII-lea (Herder, Bendavid, Krug) a rezolvat într-un mod diferit această problemă, iar H. Lotze avea toate temeiurile să vorbească de existenţa a două tendinţe în dezvoltarea gîndirii estetice germane, dintre care una îşi găsea expresia în îngustarea sferei artei la cîteva forme de activităţi artistice pure ale omului, iar cealaltă, dimpotrivă, în deschiderea largă a graniţelor şi stabilirea de legături între lumea artelor şi lumea înconjurătoare reprezentată de practica vieţii (*430,* 441—442).

Această ultimă tendinţă nu a fost acceptată în cele mai autorizate cercuri estetice ale secolului al XIX-lea. În schimb, de o foarte mare popularitate se bucură, în această perioadă, împărţirea artelor în „superioare" şi „inferi-

oare", împărțire care consolidează atitudinea de dispreț condescendent față de acestea din urmă *. Ne vom limita la numai două exemplificări, dintre cele mai semnificative.

Adept al lui Kant și Hegel, bucurîndu-se de o deosebit de mare popularitate la granița dintre cele două veacuri, esteticianul german E. Meyman a construit o variantă destul de primitivă a sistemului artelor și a ajuns la concluzia că arhitectura și artele aplicate nu intră în această schemă, întrucît nu sînt arte „pure", ci îmbină elemente artistice cu elemente productiv-utilitare : „o formă artistic-meșteșugărească, avînd un scop anume, ia naștere în primul rînd din cu totul alte motive decît forma artistică pură". Acest motiv este utilitatea care nu există în cazul creării unei forme artistice „pure" (*81,* 180—181). Un al doilea exemplu este oferit de poziția învățatului american Th. Green, care, în lucrarea sa *Ramurile artei și arta criticii* spune textual că, în zilele noastre, împărțirea artelor în „superioare" și „inferioare" este ceva „care se înțelege de la sine, deși nu este deloc ușor să se formuleze o argumentare pentru o atare împărțire" (*26,* 33). Întrucît nu pot exista nici un fel de dubii cu privire la faptul că muzica și dansul, sculptura și pictura, arhitectura și literatura sînt arte superioare (*ibidem,* 34), el se ocupă numai de caracterizarea acestora. După cum vedem, numai arhitectura este exclusă din întreaga sferă a „artelor utilitare", deși lucrul acesta nu are nici o motivare logică.

Ce e drept, Green este nevoit să admită că împărțirea artelor în „superioare" și „inferioare" este, într-o anumită măsură convențională, întrucît ea nu este recunoscută în orice perioadă de timp și nu în orice cultură iar atunci cînd a fost acceptată a avut interpretări diferite (*ibidem,* 33) : dar această reticență nu a avut nici un fel de consecințe.

Deși în estetica rusă a veacurilor al XIX-lea — al XX-lea o atare terminologie nu a fost în uz, atitudinea esteticii — chiar și a celei materialiste — față de artele aplicate și arhitectură a fost aproximativ identică ; vom aminti în acest sens numai opinia lui Cernișevski (*99,* II, 53—55) și Pisarev (*86,* III, 423—429). Evident, cauzele care le-au generat, au fost diferite ; ele trebuie căutate în faptul că patosul politic al esteticii democrat revoluționarilor ruși le îndrepta atenția în primul rînd spre literatură, iar arhitectura și, cu atît mai mult, artele aplicate rămîneau în afara cîmpului vizual ideologic al esteticii.

Însă mersul evoluției culturii și, în particular, invicibila apropiere dintre creația artistică și producția industrială, deosebit de activă în secolul al XIX-lea în Occident, veneau în contradicție cu punctul de vedere tradițional al esteticii filosofice „trufașe", stimulînd o altă modalitate de delimitare a hotarelor lumii artelor. În ultimii ani, învățații sovietici au început să se ocupe în mod activ de studierea fundamentării teoretice a problemelor „artei și industriei", așa cum s-a manifestat ea în estetica secolului al XIX-lea (la D. Röskin, W. Morris, G. Semper și J.von Falke) și al XX-lea, la reprezentanții esteticii tehnicismului, constructivismului, ai funcționalismului, la teoreticienii design-ului și nu ar avea nici un sens să repetăm aici cele afirmate de V. Talasov (*410 ; 411),* K. Kantor (*232),* V. Glazîcev (*197),* G. Su-

* Bazîndu-se pe afirmațiile lui S. Colvin, Th. Munro afirmă că noțiunile *maggiore* și *minore* au început să fie folosite în Italia cu referire la arte, încă din epoca Renașterii, în funcție de particularitățile breslelor și corporațiilor din care făceau parte maeștrii diferitelor ramuri ale producției meșteșugărești. Această terminologie a avut, în continuare, și un caracter apreciativ : Munro citează definiția dată de Webster termenului *major :* „mai demn, mai însemnat prin rangul său, prin calitățile sau situația sa" (*35,* 123). Este elocvent faptul că în *Istoria esteticii* a lui Bosanquet, termenii în discuție sînt înlocuiți prin *higher* și *lesser* care înseamnă, textual, „superior" și „inferior".

neaghin *(310)*. Ne vom limita, prin urmare, numai la acea latură a problemei care prezintă interes pentru înțelegerea evoluției studiului morfologic al artei și care este cel mai puțin atinsă în studiile autorilor citați mai sus, la fel ca și în scrierile unor cercetători din alte țări, cum ar fi L. Mumford, sau P. Francastel.

După ce în studiul său asupra stilului considerat categorie estetică, Semper a generalizat materialul oferit de „artele tehnice și tectonice" și nu de cele „superioare", plastice *(361 ; 220)* și după lucrarea discipolului și adeptului său J.von Falke *Estetica meseriei artistice* în care se demonstra că nu există nici un fel de hotare nete între artele „libere" și cele „legate" (adică aplicate) și că „împărăția artei este pretutindeni aceeași" *(346*, 4—5), nu se putea ca estetica să nu tragă concluziile de cuviință. Este elocvent faptul că încă în anul 1865, în cartea lui K. Lemcke, *Estetica populară*, reflectînd, așa cum se întîmplă întotdeauna în acest gen de literatură, stadiul actual al gîndirii științifice, era respinsă atitudinea disprețuitoare față de artele aplicate pe care autorul le numește, urmînd exemplul lui Semper nu *inferioare*, ci *tehnice*, sau *utile*, subliniind înrudirea lor cu arta „înaltă" a arhitecturii *(140*, 294—295 ș.u.). Un mod asemănător de a pune problema vom întîlni în estetica franceză la F. Paulhan care își intitulează un capitol special din lucrarea sa despre artă : *Artele industriale și ornamentația* ; capitolul în discuție se deschide cu o analiză a arhitecturii, pe care o situează pe primul loc între artele aplicate, apoi examinează alte forme ale acestora, inclusiv arta îmbrăcăminții, arta bijutierului și terminînd cu... arta culinară, de care, după cum se vede, estetica franceză nu poate nicicum să se elibereze ! *(151)*. Mai tîrziu, în deceniul al 3-lea, H. de Witt Parker și-a intitulat unul din capitolele lucrării sale dedicată cercetării legilor creației artistice *Paradoxul artelor industriale*, utilizînd pentru el materialele oferite de arhitectură, pe care o

definește drept „cea mai interesantă dintre artele industriale" *(150*, 128). Problema se punea în felul următor : raportul dintre frumos și util este paralel cu raportul dintre viață și artele frumoase. Acestea din urmă nu reprezintă viața ca atare, ci realizarea valorilor vieții în imaginație. Exact la fel și frumusețea artelor utilitare nu reprezintă valoarea utilizării lor practice, ci valoarea posibilităților imaginate pentru utilizarea lor... O casă frumoasă — este un *vis despre o casă*. Și la fel după cum un om nu este capabil să trăiască pasiunile transmise de poezie, nu poate să aprecieze frumusețea unui poem sau a unui cîntec, tot așa nu va putea aprecia nici frumusețea unei oale, a unei cești sau a unei case, dacă nu le-a utilizat niciodată. „Artele utilitare și artele frumoase iau naștere în egală măsură din viață și exprimă interesele acesteia" (*ibidem*, 132).

Această manieră de abordare a problemei se întîlnește din ce în ce mai des în estetica secolului al XX-lea — la Ch. Lalo *(136)*, la R. Caillois *(112)* și la mulți alții (cf., de asemenea, *428*, 208—209), ceea ce nu a putut să rămînă fără consecințe directe pentru clasificarea artelor. Alături de segmentările dicotomice curente ale artelor în arte „pure" și arte „utilitare", „aplicate" sau „tehnice" (aceste grupări de arte mai erau denumite și arte „funcționale" și „nefuncționale", cf., de ex., *118*), mai întîlnim și ideea interesantă a lui R. Hamann, care sugerează ca artele să fie împărțite în trei grupuri : „arta pură, arta decorativă" — care cuprinde toate artele aplicate și, în esență, și arhitectura și „arta reclamei artistice" care ar include artele plastice, muzicale și elemente de poetică (*53*, 59—83).

Cu toate avantajele pe care le prezintă acest punct de vedere în comparație cu conservatorismul apologeților statului privilegiat al „artelor înalte", el prezintă un pericol interior, pe care adepții lui adesea nu-l pot evita, și anume pericolul *dezvoltării depline a artei într-o acti-*

vitate practică vitală a omului. Şi lucrul acesta nu numai că este eronat în sine, dar exclude orice posibilitate de studiere morfologică a artelor. În acest sens vom da numai două exemple dintre cele mai semnificative — concepţia lui W. Tappenbeck, conturată la sfîrşitul secolului trecut, şi aceea a contemporanului nostru, P. Francastel.

Primul şi-a intitulat cartea *Religia frumuseţii,* avînd în vedere o încadrare mai largă a valorilor estetice în întreaga viaţă practică a omului. Utilizînd noţiunea introdusă de K. Fidler cu privire la *vizibilitatea estetică,* care se bucura de o mare audienţă, Tappenbeck îi limitează sfera de acţiune la numai *trei tipuri de artă* — pictura, sculptura şi literatura, întrucît numai acestea posedă capacitatea de a *înfăţişa realitatea.* La baza muzicii şi a arhitecturii se află un alt principiu — şi anume *ordinea estetică (Ordnung).* Acest principiu se manifestă şi în alte forme, dintre cele mai diferite, lărgind la nesfîrşit numărul artelor, căci el începe să acţioneze în cele mai felurite împrejurări care fac ca omul să fie nemulţumit de urîţenia sau banalitatea vieţii sale şi îl îndeamnă să se străduiască să fugă de „lupta cumplită pentru existenţă". Din această cauză, „artele organizării estetice" joacă un rol cu mult mai mare în viaţa omului decît „artele vizualităţii estetice", căci „organizarea estetică străbate întreaga noastră viaţă. Indiferent unde ar ajunge omul, el purcede imediat la organizarea estetică a mediului. În acest sens, nu există nici un om care să nu fie şi artist". „Reglementările estetice nu ne sînt mai puţin necesare decît pîinea cea de toate zilele. Ne putem imagina viaţa omului fără sculptură, fără pictură, fără literatură, dar o viaţă fără reglementări estetice este o viaţă de animal."

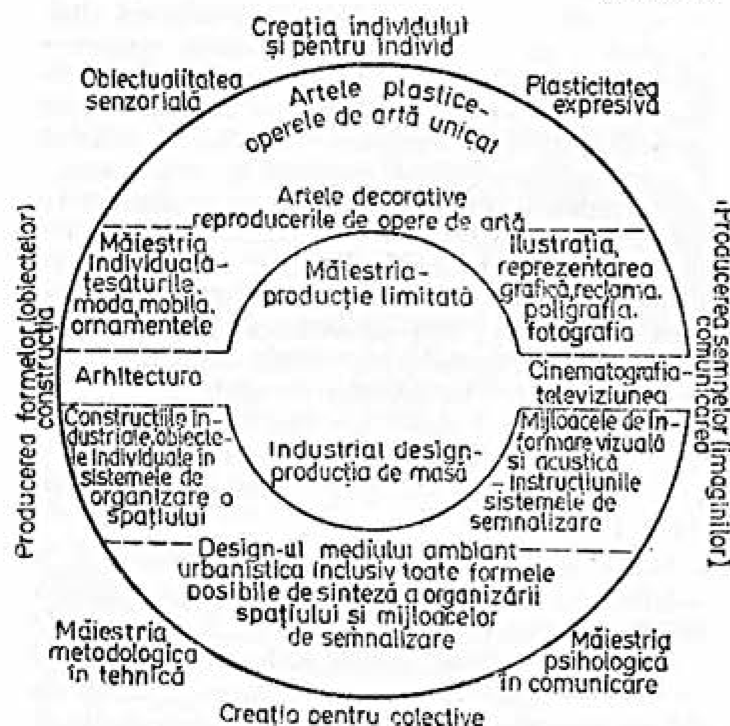
În felul acesta, sfera de acţiune a „artelor organizării estetice" se întinde de la Catedrala din Köln pînă la eticheta de pe un caiet de şcoală, ba chiar şi în modul în care gospodina

unge o felie de pîine cu unt se poate găsi o expresie a năzuinţei spre o ordine estetică, la fel ca şi în dereticatul unei camere sau al mesei de lucru etc. (*163,* 51—57). De aici decurge şi concluzia finală a autorului : adevărata eliberare de lupta dramatică pentru existenţă este oferită omului nu de religie, nu de creştinism sau de budism, ci numai de *religia frumuseţii (ibidem,* 96). Ceea ce la sfîrşitul veacului al XIX-lea se exprima în forma metaforică tipică acestei epoci a unei utopii sociale cu ornamente religioase (amintind de concepţiile estetice ale lui Lev Tolstoi sau ale teoreticienilor simbolismului), la mijlocul veacului al XX-lea a îmbrăcat haina aridă, practică şi severă a teoriei tehniciste. Punctul de pornire se găseşte în teoria lui Francastel — „nu poate exista nici o opoziţie între Artă şi Tehnică" întrucît arta însăşi nu este decît un gen de activitate tehnică (*349,* 234) ; din această cauză, nu există nici un fel de deosebiri esenţiale între diversele variante ale artelor plastice — pictură de şevalet sau produse industriale, căci toate sînt capabile să creeze „obiecte plastice" care posedă o anumită valoare estetică (*ibidem,* 107—109, 141—142).

După cum vedem, atitudinea metafizică a gîndirii sale l-a dus pe Francastel la negarea oricărei încercări de clasificare a artelor. O asemenea concluzie părea la fel de logică aici ca şi în estetica lui Dewey, dar, ca şi acolo, la fel de inacceptabilă pentru noi. Ea nu poate fi acceptată nu atît în lumina raţionamentelor teoretice generale, ci din considerente de ordin pur practic, întrucît interesele practicii artistice şi ale învăţămîntului artistic necesită în mod inevitabil delimitarea *deosebirilor legice şi a legăturilor dintre multiplele forme de existenţă ale artei.* Este deosebit de grăitoare în acest sens încercarea efectuată nu demult în Franţa, de a se elabora un sistem al artelor spaţiale. În anii 1968—1969, la Şcoala naţională superioară

de arte aplicate, în procesul elaborării de către un colectiv de cadre didactice şi savanţi a programului de modificare a învăţămîntului, a fost formulată o concepţie originală, înfăţişată în schema următoare, numită de autori *Schema localizării tipurilor de activităţi legate de procesul formării speciilor în societatea contemporană de consum* (23, 41, tab. 4).

Tabelul 4



Această concepţie este interesantă în primul rînd prin faptul că respinge cu hotărîre orice reprezentare ierarhizantă a unor arte presupus „superioare" şi a altora „inferioare", fără a pierde însă din vedere faptul că între arte există diferenţe esenţiale, pe de o parte între modalităţile plastice şi cele neplastice de formare a speciilor artistice (axul orizontal al schemei) şi, pe de altă parte, între artele „pure" şi cele „utilitare" (axul vertical al schemei). Din

păcate, această schemă încorporează unilateral sfera culturii artistice — se ocupă numai de artele spaţiale (nu ne rămîne altceva de făcut decît să ne mirăm cum de au putut „ateriza" aici cinematograful şi televiziunea !) ; dar trebuie să ţinem seama şi de faptul că această clasificare nu avea alt scop decît să înlesnească rezolvarea unei probleme practice, şi anume aceea a modificării planului de învăţămînt al specialiştilor în design.

Părţile solide ale acestei concepţii se explică prin faptul că autorii ei s-au străduit să iasă dincolo de graniţele dicotomiilor funcţionale tradiţionale şi să realizeze o analiză de structură a *întregii lumi a artelor spaţiale*. Pe această cale, ei nu reprezentau un fenomen izolat. Încă de la începutul secolului al XIX-lea, mulţi teoreticieni, decepţionaţi de maniera speculativă de elaborare a sistemelor în artă şi negăsind o alternativă satisfăcătoare nici în abordarea psihologică, nici în cea funcţională, şi-au îndreptat căutările spre o altă cale de rezolvare a problemei care se afla între Scylla teoretizării abstracte şi Caribda empirismului descriptiv. Această cale a fost *analiza structurală binară* a relaţiilor reciproce dintre arte, primele încercări în acest sens fiind făcute, după cum am spus, de o serie de teoreticieni germani de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea.

4. Direcţia structurală : de la I. Iakob la E. Souriau

În anul 1813 apărea la St. Petersburg, editată de Direcţia generală pentru şcoli a Academiei imperiale de ştiinţe, lucrarea lui I. Iakob, consilier al colegiului şi cavaler, instituată *Schiţă de estetică pentru gimnaziile din Imperiul Rus*. Această carte a fost uitată pînă în zilele noastre, — este trecută sub tăcere, de exemplu, în mo-

nografia lui I. Mann, *Estetica filosofică rusă.* Meritul „descoperirii" acestui teoretician interesant revine lui P. Sobolev (cf. *409*, 38—39, 78—79). Cartea ne interesează datorită problematicii referitoare la morfologia artei care este abordată aici. Căci întîlnim pentru prima oară în decursul secolului al XIX-lea, expunerea unei concepţii care îşi va dobîndit recunoaşterea în Occident abia în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi prima jumătate a secolului al XX-lea.

Schiţa de estetică cuprinde trei părţi : prima se intitulează : *Despre elementele generale ale raţionamentelor estetice*, cea de-a doua *Despre natura estetică*, iar cea de-a treia *Despre artele estetice*. Această parte se deschide cu cîteva scurte indicaţii privitoare la modul de împărţire a artelor în „mecanice" şi „libere", precum şi în „plăcute, folositoare şi frumoase". Pe acestea din urmă Iakob propune să le numim „arte estetice" (*104*, 53). Clasificarea lor se bazează pe faptul că „arta estetică poate produce, parţial, *lucruri* frumoase şi, parţial, *imagini* frumoase ale lucrurilor". În mod corespunzător, trebuie să facem o deosebire între artele „concrete" şi cele „simbolice". Artele „concrete" se adresează numai văzului sau auzului şi cuprind, pe de o parte muzica, şi, pe de altă parte „1) arhitectura, 2) arta grădinăritului, 3) arta focurilor de artificii, 4) arta îmbrăcăminţii şi a mobilelor". Artele „simbolice" se împart, în funcţie de aceleaşi atribute, în „1) sculptură, 2) desen şi pictură, 3) mimică şi arta mişcărilor trupului" în măsura în care aceste arte utilizează semne destinate văzului, şi în „arte care utilizează semne care sînt plăcute la auz" : elocvenţa şi poezia. În continuare, se delimitează arte „complexe şi mixte" : 1) arta muzicală, în care se îmbină muzica, arta mişcărilor trupului şi mimica ; 2) arta teatrală, în care se contopesc aproape toate artele frumoase" (*ibidem*, 161—163).

Sensul împărţirii artelor în „concrete" şi „simbolice" constă, după cum vedem, în faptul că, într-un caz opera de artă ni se înfăţişează ca o construcţie materială care nu are corespondent în lumea reală — astăzi noi am numi acest mod de reprezentare *neplastic*, iar în cel de-al doilea caz este vorba de arte care *înfăţişează* lumea, creînd „simboluri" (adică imagini) ale lucrurilor şi fenomenelor reale. Dacă, pentru mai multă claritate, am reprezenta sistemul de arte elaborat de Iakob sub formă de tabel, utilizînd terminologia modernă în locul unor termeni învechiţi folosiţi de autor, acesta s-ar înfăţişa în felul următor :

Tabelul 5

	Artele neplastice simple	Artele mixte sau compuse	Artele plastice simple
Arte care se adresează văzului	— *arhitectura* — *horticultura* — *jocul de artificii* — *arta aplicată*	sinteza dintre arhitectură şi artele plastice arta muzical-coregrafică şi muzica dramatică	sculptura pictura grafica mimica
Arte care se adresează auzului	muzica	arta teatrală	poezia elocvenţa

Acest tabel ne permite nu numai să ne convingem că, de fapt, clasificarea propusă de Iakob este absolut originală în comparaţie cu toate celelalte clasificări efectuate la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea *, ci şi de faptul că Iakob a demonstrat

* Judecînd după cele afirmate de autor în prefaţă, Iakob cunoştea lucrările lui Baumgarten, Batteux, Kant, Sulzer, Eschenburg, Bouterwek şi unele dintre ideile morfologice ale acestora au fost utilizate în lucrarea sa (vezi *ibidem*, 2—3). Concepţia lui Schelling şi Hegel nu îi era, probabil, cunoscută.

insuficienţa oricărei încercări liniare de clasificare a artelor şi oportunitatea utilizării unui sistem bidimensional în clasificarea artelor.

Analiza morfologică este încununată în cartea lui Iakob cu capitolul *Comparaţie între artele frumoase din diferite puncte de vedere.* Şi aici raţionamentul său se dovedeşte a fi original. Ce e drept, capitolul începe cu o teză banală: „Între toate artele frumoase, poezia ocupă locul întîi", şi, mai departe, scara artelor se conturează în felul următor: elocvenţa, pictura, sculptura şi arhitectura, horticultura şi muzica, iar arta teatrală şi mimica nu sînt decît arte auxiliare şi de aceea „nu pot fi comparate cu nici una dintre artele frumoase"; ceva mai jos se află arta focurilor de artificii şi arta dansului, ca cele mai îndepărtate de moralitate şi de preocupările raţiunii. Aici se afirmă însă că ramurile artei mai pot fi comparate şi din alt punct de vedere, în funcţie de „capacitatea lor de a exprima frumosul" şi, în acest caz, va apărea o altă scară: pe treptele ei cele mai de sus se vor găsi pictura, sculptura şi muzica, după care vor urma arhitectura şi horticultura, iar „artelor cuvîntului le va reveni ultimul loc, întrucît semnele lor nu sînt atît de frumoase şi reprezentările trezite în imaginaţie de ele sînt mult mai puţin vii" (*ibidem*, 115—120).

Este interesant faptul că în partea superioară a scării, Iakob opune unul altuia aceste două serii ierarhice, ajungînd la o concluzie unică în istoria esteticii, concluzie cu adevărat dialectică, după care poezia, ca şi oricare altă artă, este superioară *numai într-o anumită privinţă*, iar în alta este mult mai slabă, mai săracă, mai limitată decît celelalte arte; aceasta înseamnă că, *în principiu, toate artele sînt egale în drepturi şi au aceeaşi valoare.*

Nu se poate să nu remarcăm că această idee a mai fost exprimată în istoria esteticii ruse şi înainte de Iakob, în anul 1806, în paginile revistei „Liţei" (Liceul) editat de Ivan Martînov. Aici, în capitolul *Estetica*, a fost publicat un

articol foarte interesant, intitulat *Limbajul şi caracteristicile artelor* *. Autorul acestuia — probabil însuşi Ivan Martînov — pornea de la o reprezentare strict dialectică a unităţii dintre limite şi avantaje în cazul fiecăreia dintre arte şi de aici ajungea la concluzia că ele sînt, în principiu, egale şi că este necesar să se explice specificul irepetabil al fiecăreia (*17*, I, 42—44). El îndeplineşte această sarcină confruntînd pictura cu poezia şi făcînd aceasta într-un mod destul de original în comparaţie cu Lessing (*ibidem*, II, 25 ş.u.; se creează impresia că *Laocoon* nu i-a fost deloc cunoscut). În ceea ce priveşte clasificarea artelor, el îşi expune opiniile în această problemă în maniera cea mai generală, sprijinindu-se, evident, pe estetica vest-europeană a secolului al XVIII-lea: „Natura a destinat, fără putinţă de îndoială, fiecărei arte un anumit domeniu imuabil; nici una dintre ele nu poate stăpîni ceea ce aparţine fiecăreia dintre ele separat; hotare nete delimitează moştenirea lor concretă; aceste hotare se află, în mod firesc, în diversitatea organelor la care este nevoită fiecare artă să facă apel; în diversitatea instrumentelor ajutătoare, întrebuinţate de ele şi a semnelor care formează limbajul lor" (*ibidem*, I, 39).

Din păcate, la începutul secolului al XIX-lea, în special în Rusia, nu avea cine să aprecieze la justa lor valoare ideile morfologice ale lui Martînov şi Iakob, astfel încît nu s-a stabilit nici un fel de prioritate în elaborarea acestui capitol al teoriei estetice la noi în ţară.

Următorul pas pe calea analizei structurale a sistemului artelor a fost făcut aproape o jumătate de secol mai tîrziu de către învăţatul german Adolf Zeising care a respins din principiu orice încercare de clasificare lineară a ramu-

* Folosesc această ocazie pentru a exprima cele mai sincere mulţumiri lui P. V. Sobolev, care mi-a atras atenţia asupra acestui articol (v. şi *409*, 30).

rilor artei, în particular a lui Hegel, Solger, Vischer. Specificitatea fiecărei arte şi locul ei în sistemul artelor este definit, după părerea lui Zeising, nu de un singur parametru, oricare ar fi acesta, ci în mod obligatoriu de doi parametri. În consecinţă, schema sistemului artelor poate fi înfăţişată într-un tabel cu două coordonate :

Tabelul 6

Arhitectura	Muzica instrumentală	Arta dansului
— Sculptura	cîntecul vocal	pantomima
— Pictura	poezia	arta scenică

Care este fundamentarea teoretică pe care este construită această schemă a lui Zeising ?

El porneşte de la concepţia hegeliană cu privire la caracterul binar al artei care îmbină forma materială cu conţinutul spiritual, însă relaţiile reciproce dintre artele concrete trebuie să fie definite după părerea lui, nu de creşterea (sau scăderea) cantitativă a spiritualităţii sau materialităţii, ci de deosebirile calitative existente atît în caracterul conţinutului, cît şi în caracterul formei. Aceasta din urmă poate apărea în trei ipostaze — plastică, sonoră şi mimică ; conţinutul poate fi „macrocosmic", atunci cînd ne înfăţişează o „imagine a lumii" şi redă o idee „cosmică" în mod nemijlocit fără ajutorul vreunei individualizări, sau „microcosmic" atunci cînd imaginile create de el sînt individualizatoare sau, în sfîrşit, poate să reunească cele două maniere de cunoaştere a esenţei divine a existenţei, fiind „istoric". Din primul tip fac parte arhitectura, muzica instrumentală şi dansul ; din cel de-al doilea, sculptura, muzica vocală şi pantomima ; din cel de-al treilea, care este de sinteză, pictura, poezia şi arta scenică (*168*, 473—485).

Este cît se poate de clar că nu numai terminologia, dar întreaga desfăşurare a raţionamentului lui Zeising sînt definite de tradiţiile filosofiei idealiste în spiritul căreia a fost educat. Pe lîngă aceasta, rezultatele raţionamentelor sale s-au dovedit a fi cu totul diferite de cele pe care le-au obţinut clasicii gîndirii filosofice estetice germane. Această dualitate nu trebuie să ne surprindă, căci ea nu era caracteristică numai pentru acest domeniu din teoria estetică a lui Zeising ; este cunoscut faptul că, în istoria ştiinţei, el nu a pătruns deloc ca epigon al esteticii lui Hegel ci ca herbartian, proclamînd ideea *secţiunii de aur* drept cheia rezolvării tuturor problemelor esteticii (*380*, 540). ca un fel de mediator între *estetica hegeliană de sus în jos* şi *estetica de jos în sus* a lui Fechner (cf. *430*, 306). O asemenea poziţie contradictorie şi de tranziţie nu reprezenta o raritate la mijlocul veacului, dar, în orice caz, în domeniul morfologiei artei ea i-a ajutat lui Zeising să se elibereze de cadrul îngust al operaţiilor de permutare a celor cinci arte pe scara valorilor estetice, efectuate la rîndul lor de Schelling, Schopenhauer, Hegel şi numeroşi adepţi şi discipoli ai acestora. Se înţelege că, luate fiecare în sine, nici unul din cele două principii de împărţire a artelor utilizate de Zeising în tabelul lui nu conţine nimic cu totul nou din punct de vedere principial ; nouă era aici mai ales terminologia, căci în ceea ce priveşte nivelele de diferenţiere a artelor ca atare, acestea fuseseră — şi nu o dată — stabilite în estetica secolului al XVIII-lea. Nou în sistemul elaborat de Zeising era tocmai faptul că acesta era un *sistem*, cu alte cuvinte că autorul ei *a contopit cele două principii ale segmentării artelor şi a fundamentat teoretic necesitatea acestei segmentări binare a structurii de conţinut şi formale a artei.*

Este adevărat, concluziile acestei modalităţi de rezolvare a sarcinilor morfologice erau încă destul de limitate. Pe de o parte, tabelul lui Zeising nu numai că nu includea toate ramurile

artei cunoscute pînă atunci, dar era cu mult mai sărac chiar decît, de exemplu, schemele lui Bendavid sau Krug ; pe de altă parte, Zeising a comis greşeala în privinţa căreia ne prevenea acelaşi Krug şi pe care a evitat-o Iakob, şi anume că a situat în aceeaşi serie arta „simplă" a sculpturii, arta binară, compusă, a cîntecului vocal şi arta sincretică (sau de sinteză) a pantomimei ; în mod analog, în tabelul său, stau alături multivalenta artă scenică, poezia şi pictura. Lucrul acesta s-a întîmplat, probabil, pentru că Zeising a fost nevoit să umple toate cele nouă căsuţe ale tabelului său stabilit a priori *. Dar toate aceste neajunsuri şi erori nu trebuie să ne împiedice să vedem şi să apreciem la justa ei valoare fertilitatea analizei efectuate de Zeising în domeniul morfologiei artei, căci tocmai în intersectarea şi îmbinarea diverselor nivele de clasificare se afla cheia descoperirii legităţilor raporturilor sistemice care leagă diversele ramuri ale artei.

Nu ne surprinde faptul că mulţi teoreticieni au apreciat cum se cuvine drumul deschis de Zeising, iar alţii au ajuns la rezultate similare în mod independent. Dacă vrem să respectăm ordinea cronologică, următorul care a purces pe acest drum este, după cîte ştim, M. Schasler, care şi-a publicat în 1872 rezultatele reflecţiilor sale pe această temă. El îşi fundamenta împărţirea artelor pe „simpla contradicţie dintre repaus şi mişcare", dar în acest caz se formau două serii de arte, care — aşa cum se poate constata la o analiză mai atentă — corespund una alteia formînd perechile următoare : pictura — literatura, arhitectura — muzica, iar sculptura, care nu are în sistemele clasice o artă dinamică cu care să formeze o pereche, şi-o găseşte aici în dans. „Dacă, alăturîndu-ne lui Schlegel, vom numi arhitectura o muzică încremenită, vom avea cu atît mai multe temeiuri să numim sculptura un dans încremenit, sau dansul — o artă plastică în mişcare" — observa Schasler (*156*, I, XXV—XXVI).

Zece ani mai tîrziu el îşi publica monografia intitulată *Sistemul artelor derivat dintr-un nou sistem de segmentare, care se află inclus în însăşi esenţa artelor*, care în 1885 era tipărită în cea de-a doua ediţie. După cartea lui Krug, aceasta era prima monografie dedicată în mod special acestei teme. Aici se afirma că există numai şase tipuri adevărate ale artei, întrucît numai în cadrul lor se înfăptuieşte „unitatea concretă dintre senzorial şi spiritual, întrepătrunderea şi contopirea conţinutului ideatic cu forma reală" (*156*, 12—13). În privinţa artelor aplicate, după părerea lui Schasler, noţiunea de „artă" este întrebuinţată aici în alt sens şi de aceea ele nu intră în sfera creaţiei artistice. Aceste şase arte se împart în două triade, în prima creaţia se exprimă prin alăturarea unor forme care *există concomitent* iar în cea de-a doua — în alăturarea de elemente care *se înlocuiesc unul pe altul ;* în interiorul ambelor triade se descoperă „modificarea treptată a raportului dintre idee şi materialul care o întruchipează" (*ibidem*, 59), ceea ce dă naştere — ca şi în cazul lui Hegel — la o raportare ierarhică a ramurilor artei, numai că la Schasler nu apare o singură scară cu cinci trepte, ci două scări cu trei trepte (*ibidem*, 68).

Tabelul 7

1. Arhitectura	4. Muzica
2. Sculptura	5. Mimica
3. Pictura	**6. Poezia**

În continuare, analiza ne conduce la descoperirea *nivelurilor genurilor şi speciilor*, precum şi la segmentarea artelor temporale în „productive" şi „reproductive" (sau „auxiliare", *ibidem*, 124). Ca urmare rezultă următoarea schemă, prelucrată mai detaliat :

* Fapt pentru care a fost pe drept cuvînt criticat de I. Volkelt (cf. *166*, III, 382—383).

Tabelul 8

1. Arhitectura		1. Muzica	— interpretare
2. Sculptura		2. Mimica	— reprezentarea mimică
3. Pictura	peisagist-subiectivă	3. Poezia	lirica — declamația
	de gen — obiectiv-istorică		eposul — rapsodia
	— subiectiv-obiectivă		drama — arta actoricească

Această schemă dă naștere, fără îndoială, la o serie întreagă de nedumeriri și obiecții * ; totuși nu se poate să nu dăm cuvenita apreciere efortului făcut de teoretician pentru a ieși dincolo de limitele clasificării unor anumite tipuri ale artei și de a încorpora — așa cum s-au străduit să facă unii dintre teoreticienii secolului al XVIII-lea ca Schelling și Hegel — *toate nivelele de diferențiere* ale activității artistice creatoare.

La sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, această manieră de abordare a sistemului artelor a devenit din ce în ce mai populară — variante ale tabelului de mai sus pot fi întîlnite în tratatele de estetică ale lui M. Pilo (*154*), J. Milthaler (*146*) **,

* Ea a fost supusă unei critici serioase de către B. Bosanquet (cf. *423*, 420—424).

** Ediția rusă a acestei cărți a purtat titlul *Ce este frumusețea ? Introducere în estetică* (St. Petersburg, 1899). Această lucrare este singura scriere a lui Milthaler din domeniul esteticii. Sfera de bază a cercetărilor sale este cea estetico-științifică și probabil că de aici decurg și rigurozitatea de gîndire și acribia în abordarea analitică, vizibile în cartea sa. Merită să fie remarcat și faptul că el a introdus în sfera artelor, alături de arhitectură, și *ornamentica*, arta grădinăritului și — lucrul cel mai interesant — arta industrială (*ibidem*, 90). Nu putem decît să regretăm faptul că numele lui nu este menționat

O. Krak (*71*), M. Dessoir (*115*) *, S. Colvin (*22*), I. Volkelt (*166*) ** dar nu s-a realizat nici un pas esențial înainte pe această cale.

O mișcare înainte în acest sens se constată numai ceva mai tîrziu — mai ales într-o serie de articole publicate în prima revistă periodică consacrată problemelor de estetică, fondată de Dessoir în 1906 „Revista de estetică și știința generală a artei" („Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft").

În 1907 aici a fost publicat articolul lui K. Wise *Despre relația reciprocă dintre joc, artă și limbaj*, unde se propune următoarea schemă de clasificare, care reia idei cunoscute nouă în mare parte (*45*, 178) :

Tabelul 9

Arte temporale artele cuvîntului		Arte spațiale — artele plastice —				Arte spațial-temporale — artele mișcării	
		tridimensionale		bidimensionale			
Trezirea unor reprezentări definite	Trezirea unor reprezentări nedefinite	Trezirea unor reprezentări definite	Trezirea unor reprezentări nedefinite	Trezirea unor reprezentări definite	Trezirea unor reprezentări nedefinite	Trezirea unor reprezentări definite	Trezirea unor reprezentări nedefinite
Literatura	Muzica	Sculptura	Arhitectura	Pictura și desenul	Arta decorativă	Pantomima	Dansul

în nici una din lucrările de istoriografie a studiului morfologic al artei. În plus, tabelul de clasificare a artelor, elaborat de M. Dessoir, nu este decît o simplă repetare a tabelului lui Milthaler fără însă ca autorul să facă vreo trimitere la acesta.

* Nu mai reproducem aici tabelul lui Milthaler-Dessoir, în primul rînd pentru că în el nu este nimic principial nou în comparație cu tabelele realizate de Zeising și Schasler și, pe de altă parte, pentru că l-am publicat deja o dată în *Prelegeri de estetică marxist-leninistă*.

** Trebuie să arătăm că Munro nu avea nici un

În esență, acest tabel includea aceeași sistematizare bidimensională a artelor ca și cele prezentate de noi mai sus, numai că nu este construit în mod prea fericit. Tabelul ar reda mai fidel concepția autorului dacă ar avea următoarea formă :

Tabelul 10

	Arte temporale: — artele cuvîntului	Arte spațiale: — artele plastice: tridimensionale	Arte spațiale: — artele plastice: bidimensionale	Arte spațial-temporale: — artele mișcării
Producerea unor reprezentări definite	Literatura	Sculptura	Pictura și desenul	Pantomima
Producerea unor reprezentări nedefinite	Muzica	Arhitectura și meseriile artistice	Arta decorativă	Dansul

Este necesar să remarcăm elementele nou apărute în această construcție morfologică. Este vorba, în primul rînd, de segmentarea rubricii „artelor mișcării" sau „temporale", monovalentă la Schasler, Milthaler și Dessoir, în două subrubrici : „temporale" și „spațial-temporale" ; în felul acesta Wise se întorcea la segmentarea operată de Iakob și Zeising, formulînd-o însă mai exact. În al doilea rînd, în tabelul în cauză întîlnim unirea artelor aplicate și arhitecturii într-o singură modalitate specifică de creație artistică. În al treilea rînd, Wise a delimitat arta decorativă ca o artă auxiliară în raport cu pictura de suprafață și grafica (o intenție analogă se constată și la Milthaler, care situa arhitectura alături de ornamentică).

---

fel de motive să-l considere pe Volkelt drept un adversar al structurii bidimensionale a sistemului artelor (cf. *35*, 189—192).

În anul 1921 în aceeași revistă a fost publicat un al doilea articol pe tema care ne interesează pe noi — o lucrare a teoreticianului spaniol I. de Urries y Azara *Despre sistemul artelor*. Polemizînd în mai multe privințe cu Dessoir și susținînd ideile lui Wise, el a construit un tabel în care s-a străduit să îmbine segmentarea pe ramuri cu segmentarea pe genuri (*42*, 458).

Tabelul 11

	Artele plastice: Bidimensionale	Artele plastice: Tridimensionale: Cu spațiu interior	Artele plastice: Tridimensionale: Corpuri solide	Artele muzicale: Arte interpretative: Optice	Artele muzicale: Arte interpretative: Opticoacustice	Artele muzicale: Arte interpretative: Acustice	Artele muzicale: Artele cuvîntului	
Obiective (imitative)	PICTURA		SCULPTURA	Pantomima	Arta dramatică		epică	Concrete ca expresie
					Drama muzicală			
	GRAFICA		Decorațiile în relief	MIMICA		MUZICA	POEZIA lirică	
	Decorarea suprafețelor	ARHITECTURA	Artele monumentale	Dansul		Muzica vocală		
Subiective (libere)			Arta formelor mici			Muzica absolută		Abstracte ca expresie
	Artele spațiale			Arte spațial-temporale		Arte temporale		

În acest tabel se reflectă, după cum vedem, îmbinarea dintre cele patru principii de clasificare legate între ele în așa fel încît formează perechi, fără a fi însă absolut identice. În esență însă, reiese că definitorii pentru structura sistemică a lumii artelor sînt *două direcții* în diferențierea modurilor de creație, una dintre ele caracterizînd modalitățile de *existență materială* ale artei și cealaltă capacitatea ei de *reprezentare și expresivitate*.

Doi ani mai tîrziu, în aceeași revistă a apărut articolul *Despre sistemul artelor* (*18*, 258—261). Autorul acestuia, L. Adler, împărțea artele în primul rînd în „nemijlocite" și „mediate", cu alte cuvinte „muzicale" și „figurative" ; acestea erau mimica, muzica, literatura, arhitectura, sculptura, pictura. Materialul celor din prima categorie este „natural" și aparține numai omului, cele din a doua categorie își iau materialul din natură. De aceea în primul caz arta este inseparabilă de creatorul ei, în timp ce în cel de-al doilea caz operele de artă duc o existență independentă. În felul acesta ia naștere *primul sistem* :

Tabelul 12

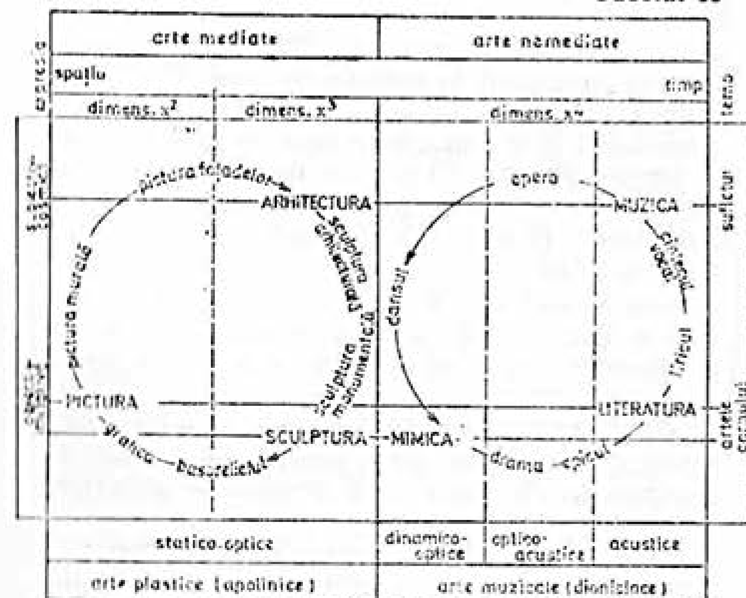
Artele mediare, figurative	Artele nemijlocite, muzicale
Arhitectura	Muzica
Sculptura	Mimica
Pictura	Literatura

Tabelul ne mai indică și anumite corespondențe pe orizontală : perechea „muzica-arhitectura" reprezintă artele „abstracte sau subiective", iar celelalte două artele „concrete sau obiective".

Ulterior, adăugînd succesiv noi și noi parametri, printre care și coordonata foarte im-

portantă a istorismului, Adler construiește scheme din ce în ce mai complicate, ajungînd, în cele din urmă, la tabelul final.

Tabelul 13



Complexitatea acestei scheme decurge din faptul că teoreticianul a dorit să includă într-un singur tabel toate nivelele posibile de segmentare a ramurilor artei, inclusiv momentele istorico-genetice. Dacă vrem să evaluăm concepția ca atare, și nu realizarea sa grafică, trebuie să recunoaștem că este foarte serioasă, profundă și progresistă nu numai sub aspect strict morfologic, ci și din punct de vedere metodologic, prin *strădania de a îmbina într-un singur tot analiza structurală cu analiza istorică*. Este un fenomen extrem de rar în estetica europeană de după Hegel.

Un sfert de veac mai tîrziu, analiza structurală a raporturilor reciproce dintre ramurile artei a primit sprijinul a doi dintre cei mai remarcabili reprezentanți ai esteticii europene — Nikolai Hartmann și Etienne Souriau.

Cel dintîi nu s-a ocupat în mod special de această problemă, ci numai în legătură cu rezolvarea principalei sarcini pe care şi-o impusese — analiza stratificării multiple a structurii operei de artă. Deosebirile evidente între aceste straturi şi între raporturile dintre ele duceau inevitabil la întrebarea dacă aceste deosebiri erau supuse unor anumite legităţi. Aşa postulează Hartmann existenţa artelor spaţiale şi temporale (*54*, 30) şi apoi pe aceea a artelor „figurative" (plastica, pictura şi poezia) şi „nonfigurative" (muzica, arhitectura, ornamentica; *ibidem*, 141).

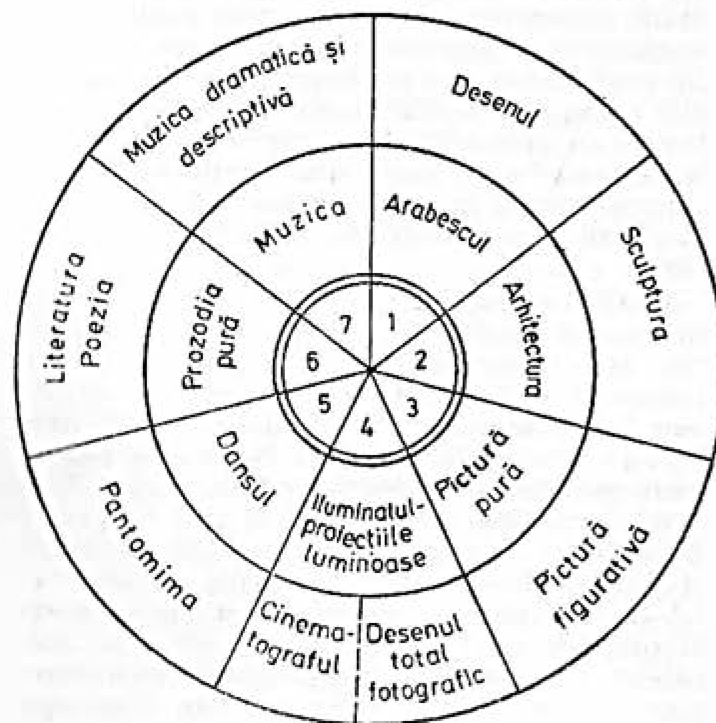
Spre deosebire de colegul său german, savantul francez s-a ocupat în mod special de problemele morfologiei artei, consacrînd acesteia monografia *Corespondenţa artelor*. Rezultatele cercetării sale au fost însumate de autor într-un tabel care arată destul de ciudat, în comparaţie cu toate cele construite anterior, de la Zeising pînă la Adler (*40*, 97).

Să încercăm să interpretăm schema propusă:

Particularitatea sa exterioară care, de fapt, îi şi conferă un caracter cu totul neobişnuit, este reprezentată de aspectul circular prin care se deosebeşte de toate celelalte tabele ortogonale. Nu vom supraevalua însă originalitatea acestei rezolvări grafice, întrucît, în esenţă, ea fixează aceeaşi metodologie a analizei morfologice — *caracterul bidimensional*, raportarea la *două coordonate* în modelarea sistemului artelor *. După cum se pare, Souriau a ales acest mod de rezolvare grafică nu de dragul originalităţii sale, ci pentru a scoate mai bine în evidenţă o particularitate a analizei siste-

* Cercurile concentrice ale acestui tabel pot fi foarte uşor desfăşurate, secţionîndu-se figura de-a lungul oricăreia dintre razele ei şi desenînd-o apoi în formă de dreptunghi cu două serii. În mod analog, orice tabel ortogonal poate fi înfăţişat sub forma mai multor cercuri concentrice, împărţite în sectoare.

Tabelul 14



mice a lumii artelor, care nu reieşea din tabelele în formă ortogonală şi anume — *cuprinderea exhaustivă în cadrul cercetării morfologice a tuturor formelor posibile de existenţă ale activităţii creatoare.*

Nu vom supraevalua nici importanţa terminologiei neobişnuite pe care a ales-o Souriau pentru descrierea principiilor delimitării diverselor sectoare în cadrul cercului său: unul dintre aceşti termeni este *qualia senzoriale*, ceea ce vrea să însemne: atributele definitorii calitative senzorial-receptive specifice materialului cu care lucrează artistul (linii, volume, sunete etc.); alţi termeni de acelaşi gen sînt: *forma primară şi secundară, artele primului nivel* şi *artele nivelului al doilea*. Nu este greu să ne dăm seama că în spatele acestor no-

ţiuni matematice şi cuvinte latineşti, se află multe reprezentări destul de simple şi nu foarte originale — reprezentări despre artele care *înfăţişează* lumea şi arte *nefigurative* * iar, pe de altă parte, reprezentările despre artele spaţiale, temporale şi spaţial-temporale care sînt date la Souriau într-o segmentare mai amănunţită (dintre primele fac parte *qualia* 1, 2, 3 ; 4 şi 5 se referă la a doua grupare, 6 şi 7 la cea de-a treia).

În felul acesta, în faţa ochilor cititorului se înfăţişează aceeaşi schemă de mult cunoscută, însă într-o mantie nouă. Este însă destul de îndoielnic dacă aceasta îi vine mai bine, după cum la fel de îndoielnic este dacă s-a îmbunătăţit cu ceva prin faptul că Souriau a redus toate *qualia* la un singur nivel morfologic, întrucît împărţirea lor ar trebui să aibă cel puţin două trepte. Ca urmare a acestui fapt, prozodia şi desenul tonal au devenit ramuri ale artei la fel ca şi pictura şi literatura, şi cu aceleaşi drepturi de ramuri independente ale artei au pătruns în sistem „artele iluminării" (unde răspund la apel utilizarea luminilor în teatru şi la organizarea expoziţiilor) şi — bineînţeles ! — „pictura pură" — adică abstracţionismul (care, indiferent din ce parte ar fi abordat, nu poate fi proclamat drept artă de sine stătătoare).

Este necesar să tragem concluzia — şi vrem să atragem atenţia că nu facem aici o apreciere de ansamblu a lucrării lui Souriau, în care se găsesc multe idei interesante, profunde şi de mare subtilitate, ci vom caracteriza nu-

* Ne amintim cît de diferită este terminologia utilizată de teoreticieni pentru definirea acestei deosebiri simple, dintre grupele respective de arte, numindu-le cînd „obiective" şi „subiective", cînd „abstracte" şi „concrete", cînd „obiectuale" şi „neobiectuale", cînd „imitative" şi „neimitative", cînd „arte ale unor asociaţii definite" şi „arte ale unor asociaţii nedefinite" etc. Souriau a îmbogăţit această colecţie cu *nivelele* sale.

mai concepţia expusă aici cu privire la sistemul artelor — că în elaborarea unui model morfologic bidimensional al lumii artelor Souriau a mers mai degrabă înapoi decît înainte, în comparaţie cu cîţiva dintre precursorii şi contemporanii săi, chiar şi în comparaţie cu N. Hartmann. Nu putem să nu fim de acord cu critica judicioasă şi întru totul îndreptăţită pronunţată la adresa acestei concepţii de către G. Morpurgo-Tagliabue (*431*, 399—400, 405—406) şi cu concluzia generală a istoricului : „Indiferent de ceea ce ar spune Souriau, independent de aspectul transcendental al concepţiei sale estetice, cît şi de cel empiric, ea nu depăşeşte limitele esteticii formaliste (*ibidem*, 406) *. Am dori să mai adăugăm numai că încercarea lui Souriau a dovedit încă o dată cît de limitate sînt posibilităţile analizei structurale în domeniul lumii artei *dacă este ruptă de analiza istorică*.

Studierea gîndirii estetice din ultimul secol ne dovedeşte cît de profunde erau încercările de a altoi analiza morfologică pe cîmpul istorismului, chiar cu preţul înlocuirii abordării structurale prin analiza istorică.

5. Direcţia cultural-istorică : de la H. Taine la W. Wundt şi de la F. Nietzsche la O. Spengler

Istorismul, una dintre cele mai remarcabile cuceriri ale gîndirii ştiinţifice din secolul al XIX-lea, nu puteau să se manifeste în acest domeniu al ştiinţei care ne preocupă, mai ales după ce Hegel dăduse un exemplu strălucit în acest sens. Şi totuşi acest fenomen nu a avut amploarea la care am fi fost îndreptăţiţi să ne

* O încercare de perfecţionare a clasificării bunicului său a întreprins Anne Souriau (*39*) dar nu a reuşit să realizeze nimic important prin acest articol.

așteptăm, judecînd apriori. Lucrul acesta se explică, pe de o parte, prin faptul că, așa cum se știe foarte bine, în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea se constată o întoarcere bruscă de la Hegel spre Kant sau Schopenhauer, iar istorismul obiectiv-raționalist începe să pară „compromis", mai ales prin faptul că moștenitorul acestei părți din filosofia hegeliană a devenit marxismul. Pe de altă parte, în măsura în care istorismul, în domeniul teoriei literare și al teoriei artei, și-a păstrat în continuare autoritatea științifică, el s-a rupt de analiza structural-morfologică a artei, a renunțat la toate „schemele" și generalizările care treceau dincolo de materialul empiric și la legitățile particulare, specifice fiecărui tip de artă. În felul acesta s-a format și s-a accentuat ruptura dintre aspectul diacronic și cel sincronic în analiză, ceea ce a dus la elaborarea *unor teorii în afara istoriei și a unei istorii în afara teoriei.*

Un exemplu grăitor în acest sens este oferit de poziția lui R. Zimmermann, pe care Bossanquet îl numește „un formalist pur în estetică" și care l-a criticat pe Hegel tocmai pentru *îmbinarea analizei logice cu cea istorică în cadrul clasificării artelor* ; după opinia sa, istoria trebuie să fie exclusă din estetică cu aceeași hotărîre cu care este exclusă povestea cu mărul lui Newton din astronomie (cf. *423*, 349).

Cu atît mai mare se cuvine să fie atenția acordată lucrărilor acelor învățați care au pășit, în secolul al XIX-lea, pe drumul deschis în morfologia artei de către Braun, Herder, Hegel. Unul dintre primii care trebuie amintiți este Hyppolite Taine.

În lucrarea sa *Filosofia artei,* Taine a păstrat „grupul clasic" de cinci „arte mari", dar le-a confruntat nu din punctul de vedere al ierarhiei valorice tradiționale, ci din punctul de vedere al raportului lor față de realitate. Și atunci s-a văzut că trei dintre ele sînt „mai mult sau mai puțin imitative", în timp ce muzica și arhitectura nu sînt imitative, ci se fundamentează pe relații matematice (*96*, 10 și 25—26). Cu aceasta, de fapt, activitatea învățatului în domeniul clasificării a luat sfîrșit, pentru că ea nu-l interesa ca fapt în sine. Ca formație intelectuală și aptitudini Taine era istoric, nu teoretician, iar problemele morfologice îl preocupau numai în măsura în care îl puteau ajuta să înțeleagă legitățile *dezvoltării istorice* a artei. Iată de ce în estetica lui Hegel el a reușit să aprecieze, în mod just, tocmai învățătura acestuia cu privire la dezvoltarea inegală a artelor și a continuat această idee, pornind de la concepția sa cu privire la determinarea socială a procesului istorico-artistic.

Această latură a concepției lui Taine, la fel ca și în cazul adepților săi, va fi analizată de noi mai detaliat atunci cînd vom studia în mod special dezvoltarea inegală a diferitelor forme de activitate artistică a omului (temă căreia intenționăm să-i consacrăm următoarea noastră carte). Deocamdată vom observa că, alături de dezvoltarea principiilor istorismului pur, fundamentate de Hegel în cadrul îngust al pozitivismului, în gîndirea filosofico-estetică din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea a fost inițiată și o a doua mișcare, pe care o vom numi *istorismul aparent.* În domeniul de care ne ocupăm, această concepție s-a manifestat cu destulă vigoare încă în estetica lui Nietzsche.

Depărtîndu-se de teoria estetică a lui Schopenhauer, Nietzsche a plecat de la „monismul muzical" al mentorului său, îndreptîndu-se apoi spre un dualism aparte : la baza activității artistice se află, după părerea sa, două principii, numite de el „apolinic" și „dionisiac" ; acestea întruchipează creația plastică figurativă (sau, mai exact, principiul de creație) și muzical-expresivă (82, 134—315). Pe lîngă aceasta, Nietzsche s-a străduit, la fel ca și Hegel, să îmbine fundamentarea filosofic-teoretică („metafizică", după cum se exprima el) a concepției sale, cu

argumentarea istorică, recurgînd, pentru aceasta, la analiza culturii artistice elene. Totuşi, acest istorism s-a dovedit a fi numai aparent : deşi Nietzsche fundamentează originea tragediei „din spiritul muzicii", degradarea ei în continuare sub presiunea culturii „socratice" orientată spre cunoaşterea raţională a lumii şi apoi apariţia operei în timpul Renaşterii ca o încercare nereuşită de a reînvia principiul tragediei antice etc., baza acestei mişcări aparent istorice rămîne *imuabilă, încremenită*, căci principiul iniţial „apolinic" şi „dionisiac" sînt „adevăruri veşnice" *.

Cu toate acestea, nu se poate să nu remarcăm că, sub învelişul acestor formule mai curînd poetice decît ştiinţifice, se ascunde şi o descoperire interesantă — dezvăluirea *existenţei iniţiale a două puncte de pornire, a două rădăcini, din care a crescut cultura artistică :* dincolo de ceea ce Nietzsche numeşte „dionisiac" se află în realitate, artele „muzicale", ale antichităţii al căror pivot este muzicalitatea şi care se bazează pe un conţinut ce dezvăluie în mod direct lumea spirituală a omului, în timp ce dincolo de artele „apolinice" vom găsi artele plastice, figurative, care creează imagini străine de om, întruchipîndu-le în materiale care îi sînt străine, preluate din natură şi care se adresează „vizualităţii", manifestîndu-se ca un fel de „vedere", ca o dedublare iluzorie a lumii. Avem a face aici cu unul din acele cazuri despre care scria V. I. Lenin atunci cînd spunea că idealismul provine dintr-o transformare exagerată, umflată şi mistificată a trăsăturilor reale ale cunoaşterii (*451*, vol. 29, 322).

Nu este greu de înţeles de ce abordarea istorică a artei s-a transformat, în primul rînd,

* În general vorbind, la Nietzsche se observă deja acea tipologie a culturilor — „socratică", „artistică" şi „tragică" sau — „dacă acceptăm comparaţia istorică" (!) alexandrină, elenă şi budistă (*ibidem*, 155), care va deveni teoria de bază a lui Spengler.

într-o abordare *genetică*. Secolul al XIX-lea oferea în acest sens un material faptic din ce în ce mai variat şi mai amplu — atît în domeniul ştiinţei literaturii, cît şi al ştiinţei artei, precum şi al etnografiei, lingvisticii, arheologiei şi speologiei. În felul acesta s-a consolidat atît posibilitatea, cît şi necesitatea reevaluării concepţiei lui Hegel cu privire la provenienţa şi succesiunea apariţiei diferitelor genuri şi specii ale artei.

Încă la mijlocul secolului al XIX-lea teza hegeliană după care mai întîi a apărut eposul, apoi genul liric şi după aceea drama a devenit obiectul unei polemici înverşunate. Adversarii lui susţineau că istoria creaţiei literare începe cu genul liric, şi nu cu epicul *. Ambelor puncte de vedere, şcoala istorico-etnografică le opune teza *originii sincretice a formelor creaţiei* — exprimată pentru prima oară, după cum ne amintim, de către D. Braun — teză în care se împleteau într-un „cor" unitar diversele genuri de poezie şi diversele tipuri de artă (poezia, muzica, dansul, pantomima). „Tot aşa cum — scria, de exemplu, L. Uhland în anul 1866 — orice dezvoltare din natură începe cu creşterea, la fel şi poezia tînără nu numai că apare la început în combinaţie cu arte foarte înrudite ca dansul şi cîntecul, dar chiar în însuşi domeniul ei coexistă toate formele poetice de bază — lirico-didactică, epică, dramatică — fără o delimitare mai severă şi numai treptat ele îşi dezvoltă posibilităţile lor specifice (*Ansätze*) în funcţie de obiectul şi cerinţele lor, devenind astfel genuri poetice de sine stătătoare" (citat apud *188*, 628). În continuare, acest punct de vedere a fost preluat ca punct de pornire de către W. Scherer (*360*) şi aprofundat

* O scurtă descriere a acestei dispute se găseşte la A. N. Veselovski (*188*, 243—255). Mai tîrziu a apărut şi un al treilea punct de vedere, care susţine primordialitatea dramei şi al cărei susţinător fervent şi propagator a fost N. Evreinov (cf. *213*).

consecvent de către Veselovski în prelegerile sale universitare din anii 1881—1886, precum și în articolul *Introducere în poetica istorică* (1893, cf. *188*).

Pe lîngă faptul că a fost ridicată problema care dintre *genurile creației literare* este cel mai vechi, în estetică se purtau discuții și în legătură cu vechimea relativă a diferitelor *tipuri de artă*. Polemizînd cu Hegel, care considera drept artă primordială arhitectura, A. Potebnea afirma : „Poezia a premers tuturor celorlalte arte, fie și numai pentru faptul că primul cuvînt este poezia [...] Omului i-a fost dăruit mai întîi de toate harul vorbirii articulate și puterea asupra cuvîntului ca material al poeziei și abia după aceea capacitatea de a se folosi de vocea sa și încă și mai tîrziu acel nivel de dezvoltare tehnică pe care îl presupun artele plastice. În felul acesta se poate explica, printre altele, de ce cîntecele homerice au înflorit în Grecia cu mult înainte de arhitectură și sculptură, de ce, în general, cele mai desăvîrșite opere ale poeziei populare provin din epoci cînd oamenii nu erau în stare nici să înțeleagă și cu atît mai puțin să producă ceva care să semene a tablou sau statuie" (*285*, 162—163).

Dacă autorul acestor aserțiuni atît de categorice ar fi avut cunoștință de picturile descoperite în peșterile paleolitice, s-ar fi alăturat, fără îndoială, acelor învățați care au exclamat „Nu se poate !" și au fost convinși că este vorba de o mistificare. Totuși, artele plastice sînt mai vechi în timp decît poemele homerice, ceea ce însă nu presupune, așa cum credea Potebnea „separarea din cadrul maselor a personalității artistului" și infirmă în mod clar presupunerea lui că „la început cuvîntul și poezia concentrează în sine întreaga viață estetică a unui popor" (*ibidem*). Imaginea reală a apariției și dezvoltării inițiale a activității artistice era mai complicată.

Aceeași concepție a fost fundamentată în Franța de către G. Tardes. Poezia, spunea el, este cea mai veche artă, din care au ieșit toate celelalte, chiar și muzica și arhitectura, pentru că „primul cuvînt ritmic trebuie să fi premers atît primului cîntec, cît și primei construcții regulate și simetrice" (*95*, 102). Faptele au demonstrat totuși că geneza culturii artistice a avut o altă înfățișare, asemănătoare cu cea construită de Veselovski, în contradicție cu Potebnea și Tardes și care arăta în felul următor : „La început au fost : *cîntecul — povestea — acțiunea — dansul*" (*188*, 328).

Ar fi dificil să expunem mai succint și mai exact concepția lui Veselovski decît a făcut-o la vremea sa, O. Friedenberg. „O importanță deosebită în schema lui Veselovski o prezintă concepția sa despre sincretism, adică despre starea inițială în care se amestecau toți germenii viitoarelor genuri literare : acțiunea rituală, inseparabilă de cîntec și dans — iată de unde au pornit toate genurile. Astfel, genurile poetice își au preistoria lor, cînd între ele nu exista încă nici un fel de delimitare. Inițial, poezia se cîntă și se dansează ; este epoca în care eposul este inseparabil de liric, liricul de dramă [...] ulterior, din ritualul sincretic s-au desprins elementele lirico-epice, care s-au împărțit mai departe în epos și în liric [...] în sfîrșit, drama — care nu numai că nu este cea mai recentă ci, dimpotrivă, este cea mai veche parte componentă, desprinsă din acțiunea rituală străveche legată de cult. Luînd naștere din jocurile populare celebrate cu ocazia sărbătorilor anuale, drama își are momentul genezei în clipa în care iese din sfera cultului. Corifeul corului ritual se împarte în mai mulți actori, corul se individualizează, dialogul dintre actori străbate în prim plan" (*321*, 16—17).

„Această concepție a lui Veselovski — scria V. Jirmunski — reprezintă în sensul cel mai strict al cuvîntului o descoperire istorică, deși elementele ei componente fuseseră pregătite

deja de evoluția anterioară a științei mondiale" (*188*, 27). Și într-adevăr, evoluția ulterioară a gîndirii științifice a confirmat justețea tuturor ipotezelor de bază ale acestei concepții la care și noi ne vom referi în continuare nu o dată pe parcursul analizei noastre *. Deocamdată ne vom limita să spunem că planul deosebit al poeticii lui istorice a rămas, din păcate, numai în stadiul de schiță a primelor capitole, astfel încît a fost cu atît mai puțin posibil pentru Veselovski să iasă dincolo de granițele poeticii spre problematica estetică generală. Putem însă considera drept o continuare a lucrării sale nu numai scrierile discipolilor lui direcți **, ci chiar și lucrările colegilor săi

* Este deosebit de interesant faptul că, fără îndoială sub influența lui Veselovski, s-a modificat și punctul de vedere al lui Potebnea. În orice caz, printre manuscrisele rămase de la el s-au păstrat însemnări în care problemele genetico-morfologice sînt rezolvate cu totul altfel decît în lucrarea citată mai sus *Gîndirea și limbajul*. Aici se vorbește despre două grupuri de arte — spațiale și temporale, această delimitare avînd, după cum subliniază Potebnea — „și o importanță genetică" : se poate presupune că aceste arte „au luat naștere, au fost delimitate pe două baze diferite", mai vechi, sincretice ; astfel, pe de o parte „sculptura și pictura s-au desprins din arhitectură", iar pe de altă parte — „muzica instrumentală — strîns legată pînă astăzi de poezie, a luat naștere din cîntec combinat cu dans : corurile din vechea tragedie, horele actuale, opera" (*284*, 5). Nu ne rămîne decît să regretăm că talentatul învățat nu a reușit să-și dezvolte acest punct de vedere ; căci, așa cum vom vedea în continuare, ideea cu privire la existența a două arte primordiale pare a fi cea mai corectă din toate schemele activității artistice care au fost vreodată construite în istoria gîndirii estetice.

** În anul 1909 a apărut primul număr din volumul II al *Problemelor de teorie și psihologie a creației* cu subtitlul *Încercare de popularizare a „Poeticii istorice" a lui A. N. Veselovski pentru instituțiile de învățămînt superior și mediu*. Au fost publicate aici două lucrări — *Sincretismul și diferențierea tipurilor poetice* a lui K. Tiander și *Poezia lirică, originea și dezvoltarea ei* de F. Kartașev (cf. *316* și *235*).

din străinătate. Îl avem în vedere, în primul rînd, pe F. Brunetière.

În remarcabilul său studiu *Evoluția genurilor în istoria literaturii*, Brunetière a formulat următoarele chestiuni, la care este absolut necesar să se dea un răspuns limpede. În primul rînd se pune însăși problema existenței genurilor : „Poate că genurile nu sînt decît niște cuvinte, niște categorii inventate de critici pentru propria lor comoditate ? Sau poate că, dimpotrivă, genurile există cu adevărat în natură și în istorie ? Sînt ele oare condiționate de aceasta ? Au ele, oare, o existență a lor, aparte, independentă nu numai față de necesitățile criticii, dar chiar și față de capriciile cititorilor și ale artiștilor ?" Dacă genurile există cu adevărat, atunci apare o a doua problemă : „Cum se delimitează ele în cadrul stării inițiale nedefinite, cum are loc diferențierea lor ?" Cea de-a treia întrebare este „Cum se fixează genurile ?" dobîndind într-o anumită perioadă istorică o existență pe deplin independentă (ceea ce a și permis uneori să fie considerate strict delimitate și despărțite prin bariere de netrecut). Cea de-a patra problemă se referă la forțele care modifică genurile în dezvoltarea lor istorică, iar cea de-a cincea la transformarea genurilor, cu alte cuvinte se pune întrebarea dacă există legi generale ale evoluției genurilor, sau fiecare gen se dezvoltă în funcție de propriile sale legități (*341*, 11—13). Ideea directoare și inspiratoare a lui Brunetière este *analogia dintre evoluția genurilor literare și evoluția speciilor biologice*, descoperită de Darwin și Haeckel *.

Brunetière ajunge la concluzia că diversitatea genurilor artistice se explică prin trei

* Trebuie să avem în vedere faptul că noțiunea de „gen" este utilizată de Brunetière într-un sens foarte larg — incluzînd și ramuri și varietăți, cu alte cuvinte, aproape toate segmentările care au loc în artă.

cauze : 1) prin diversitatea de mijloace proprii fiecărei arte ; 2) prin diversitatea obiectelor fiecărei arte ; 3) prin diversitatea tipurilor spirituale (familles d'ésprit), care definesc caracterul cerinţelor şi gusturilor estetice (*ibidem*, 19—20). Dacă vom compara această împărţire cu clasificarea formulată de Aristotel cu douăzeci şi cinci de veacuri în urmă, ne vom convinge că în istoria ştiinţei noutatea nu este altceva decît un lucru vechi care a fost uitat cu desăvîrşire. Dealtfel, cele afirmate nu ştirbesc cu nimic meritele învăţatului francez — reînvierea abordării aristotelice în clasificarea genurilor reprezenta un *act indispensabil al trecerii de la dogmatica clasicistă şi de la voluntarismul romantic la cercetarea strict ştiinţifică*. Şi, deoarece o astfel de cercetare nu putea fi decît istorică, meritul principal al lui Brunetière constă în faptul că a abordat problema genului ca pe o *problemă istorico-morfologică*.

Această cale de analiză a început să fie recunoscută treptat în poetica europeană din secolul al XX-lea. Unul dintre exemplele caracteristice în acest sens este *Poetica* lui R. Müller-Freinfells. Autorul a pus aici la baza împărţirii tradiţionale a poeziei în genuri „modul de transmitere" a conţinutului : în lucrările epice acesta este transmis „pe un ton calm, narativ", în cele lirice, transmiterea are „un caracter mai vioi şi mai elevat" şi aproape întotdeauna recurge la ajutorul unor mijloace muzicale, iar drama „reprezintă un dialog mimic". Se înţelege de la sine că într-o serie de cazuri „creaţia artistică reală putea încălca graniţele care îi fuseseră impuse de estetică" dînd astfel naştere formelor mixte. În antichitate „eposul, drama şi liricul nu erau despărţite unul de altul, ci erau unite prin intermediul muzicii şi dansului într-un singur tot", pe care el îl numeşte „arta muzicală străveche". Autorul demonstrează cu ajutorul unei serii de

exemple că în acest complex se descoperă şi elementul mimic, adică al artei plastice a actorului. El vede, de asemenea, legătura nemijlocită dintre această artă sincretică străveche şi activitatea socială practică generală a oamenilor (munca, magia), însă încearcă să explice diferenţierea diverselor arte numai cu ajutorul psihologiei, ajungînd, în cele din urmă, cum era şi firesc, la concluzii puţin convingătoare (*273*, 117—121) *.

La cumpăna dintre secolele al XIX-lea şi al XX-lea, aspectul genetic al morfologiei artei a început să fie studiat mai profund datorită descoperirii artei paleolitice şi lărgirii cunoştinţelor etnografice ale savanţilor. Noile fapte au permis să se arunce lumină în adîncurile pînă atunci nepătrunse ale procesului istorico-artistic, în epoca *naşterii* adevărate a artei. Lucrările lui E. Grosse, K. Bücher, I. Hirn, A. Hernes, G. Kün şi ale multor altor cercetători ai culturilor artistice primitive au dovedit ce distanţă separă arta societăţii civilizate de arta popoarelor „sălbatice", care este cît se poate de aproape de arta primitivă iniţială, de conştiinţa mitologică, de ritualul magic.

Este cît se poate de firesc faptul că cercetătorii fazei mai arhaice din istoria culturii artistice au început să acorde mai multă atenţie problematicii morfologice. Astfel, Grosse a plasat înaintea părţii analitice a cunoscutei sale lucrări *Originea artei,* discutarea problemei *împărţirii artelor ;* ce e drept, el a afirmat că nu acordă acestei probleme nici un fel de im-

---

* O altă încercare interesantă şi foarte recentă de îmbinare a aspectului istoric şi teoretic în analiza genurilor literare a fost întreprinsă de M. Landmann în lucrarea sa de teorie a literaturii (*354*) în care unul din capitole poartă titlul foarte sugestiv *Moartea şi nemurirea genurilor*. Este vorba aici nu numai de genuri în sensul strict al cuvîntului, ci şi de genurile poetice — noţiunea germană de *Gattung* care le reuneşte şi pe unele şi pe altele.

portanță, întrucît pentru el are numai o semnificație „de ordin pur practic", totuși conținutul real al operei sale demonstrează că înțelegerea legităților morfologice a dobîndit pentru autorul *Originii artei* o semnificație principială. Grosse a acceptat clasificarea artelor propusă de Fechner care ne conduce spre împărțirea artelor în *arte ale repausului și ale mișcării* sau arte *temporale* și *spațiale*. Prima grupă include *artele ornamentației* corpului omenesc, ale uneltelor și armelor sale, ca tipuri arhaice ale artelor plastice, apoi *plastica liberă*, adică pictura și sculptura, „care nu servesc unor scopuri decorative ca ornamente, ci au o semnificație de sine stătătoare". În continuare, precizînd clasificarea lui Fechner, Grosse separă dansul ca un element „de trecere de la artele repausului la artele mișcării" (în deplină concordanță cu sistemele morfologice în care mimica și dansul reprezentau o serie independentă a artelor *spațial-temporale*) după care definește poezia și muzica drept arte ale mișcării în formă pură (*58*, 47—49). În ceea ce privește arhitectura, aceasta, după părerea lui Grosse, este unica artă care nu există de fel la popoarele primitive — cauza acestui fapt fiind viața lor nomadă (*ibidem*, 284).

Deosebit de importantă s-a dovedit a fi pentru Grosse nu această împărțire în sine, ci modul în care ea trebuia să „acționeze" în momentul studierii materialului artei în lumina istoriei. Căci aici se clarifica faptul că, în general „odată cu dezvoltarea culturală, hegemonia artistică trece de la o artă la alta" — și se confirma astfel remarcabila teză a filosofiei lui Hegel în ceea ce privește istoria artei, teză reluată și reconfirmată de Grosse pe baza unui material nou, care i-a servit și pentru precizare (*ibidem*, 185, 213—214, 250—251, 254—257, 291).

Abordarea problematicii morfologiei artei și analiza ei prin prisma istorismului s-a dovedit indispensabilă și pentru un alt cercetător

al artei primitive, și anume Hirn, numai că el a ajuns la concluzii întrucîtva deosebite de cele ale lui Grosse. Hirn a pus la baza clasificării definirea artei ca „cel mai eficace mijloc prin care omul devine capabil să transmită unui cerc mai larg de conviețuitori o stare sufletească asemănătoare cu cea de care este cuprins el însuși". De aceea, „cea mai simplă dintre formele artistice" care este capabilă să exprime cele mai *simple* sentimente, este combinația *tact-ritm*, utilizată în cele mai primitive forme ale muzicii și dansului. Aici combinația *tact-ritm* permite reunirea din punct de vedere emoțional a unui mare număr de oameni „în cea mai generală sau cea mai simplă stare de emoție sufletească, de exemplu, într-o atmosferă de solemnitate sau de elan războinic". Aceeași proprietate de a exprima cele mai simple sentimente o posedă și ritmul spațial, de aceea „ornamentul, această artă naturală pură, poate fi asemuit prin acțiunea sa cu dansurile sau melodiile populare simple" (*57*, 64—68).

În felul acesta, „din punct de vedere logic" (și Hirn ne previne că, respectînd în mod strict punctul de vedere istoric este greu să înfățișezi în mod convingător istoria apariției artelor) există trei „arte inițiale" — „dansul gimnastic (spre deosebire de cel pantomimic — *M. K.*), ornamentul geometric și muzica nemelodică, pur ritmică, sau cîntecul vocal". *Conținutul intelectual* este în cazul lor foarte sărac, dar ele sînt capabile în cel mai înalt grad să emoționeze, de aceea pot fi numite forme „lirice pure" ale artei. Ele pot reda „cu o inegalabilă exactitate" stări sufletești generale și nedefinite, cum ar fi sentimentul de mulțumire, de eliberare de o anumită tristețe, de încredere, de putere etc. Dar alături de acestea iau naștere și formele dramatice ale dansului, bazate pe pantomimă (căci dansuri „gimnastice pure", de fapt, nu există). Acest element mimic-figurativ ajută la concretizarea sentimen-

tului exprimat, îi conferă un caracter oarecum mai definit. Cea de-a doua formă, mai complexă şi mai înaltă, este forma „epică în sensul larg al acestui cuvînt", care se bazează pe imitarea naturii, adică pe înfăţişarea unor fapte şi lucruri obiective prin cele mai felurite mijloace. Ea apare datorită faptului că veche combinaţie *tact-ritm* nu mai este suficientă pentru redarea unor stări sufleteşti mai complexe, care conţin şi anumite elemente intelectuale" (*ibidem*, 68—74).

Este cît se poate de clar modul în care s-au îmbogăţit şi precizat concluziile obţinute de Hirn prin dezvoltarea analizei istorico-morfologice în studierea originii artei, care a fost utilizată într-o primă variantă de către Grosse. Am dori să subliniem aici în mod special importanţa pe care a acordat-o Hirn deosebirilor dintre artele figurative şi nonfigurative, înfăţişînd aspectul de conţinut al acestor diferenţe şi străduindu-se să stabilească relaţiile istorico-genetice reciproce dintre ele.

Cuceririle gîndirii ştiinţifice descrise de noi mai sus, precum şi altele asemănătoare lor, explică pe deplin apariţia, la începutul secolului al XX-lea, a unei lucrări în care s-a făcut o încercare de sinteză istorico-culturală a morfologiei artei ; avem în vedere volumul intitulat *Arta*, din cercetarea fundamentală a lui W. Wundt, *Psihologia popoarelor*.

Wundt vorbeşte aici despre atitudinea sa negativă faţă de concepţia apariţiei diferitelor arte în perioade de timp diferite (nu poate fi vorba de nici un fel de prioritate a unei forme primare a unei arte, faţă de alta). În realitate, toate manifestările exterioare ale imaginaţiei sînt strîns legate una de alta şi iau naştere încă de la începutul istoriei culturii. De aceea, conchide el, sistemul artelor nu poate fi prezentat ca o înlocuire în timp a diferitelor arte una cu alta. Dacă în procesul istoriei culturii apar, într-adevăr, noi forme de creaţie, ele nu re-

prezintă niciodată ceva „cu totul nou", ci numai o transformare a unor germeni şi posibilităţi deja existente (*167*, 104—107).

Wundt deosebeşte două forme de bază ale activităţii artistice a imaginaţiei — „artele figurative şi muzicale". Încă de la început, acestea sînt strîns legate între ele şi interacţionează reciproc. Primele îşi găsesc materialul de creaţie în exterior şi îl însufleţesc, celelalte exprimă în mod nemijlocit trăirile omului prin mijloace specifice acestuia. În felul acesta, ele se completează reciproc (*ibidem*, 107—108).

Întrucît delimitarea a *două forme iniţiale* în activitatea artistică creatoare a fost confirmată, după cum am văzut, de atitudinea conştiinţei estetice antice şi, aşa cum vom vedea, şi de însuşi materialul artei antice, sîntem înclinaţi să vedem aici meritul principal al lui W. Wundt. În esenţă, el a dezvoltat o idee care se găsea schiţată în manuscrisele rămase de la Potebnea, şi a mers în această direcţie mai departe decît Veselovski, — căci dacă acesta din urmă a avut mereu în vedere *numai complexul artelor muzicale* (să reamintim formula „cîntec-povestire-acţiune-dans"), Wundt, în schimb, a arătat că alături de el a existat, la început într-o stare la fel de nediferenţiată, şi grupul *artelor plastice*.

Din păcate, trebuie totuşi să recunoaştem că metodologia lui Wundt — reprezentînd o dezvoltare a strădaniilor de aplicare a principiului istorismului în cercetare, care pornesc de la Hegel şi trec pe la Carrière, Taine şi Veselovski —, nu a fost continuată cum s-ar fi cuvenit în estetica europeană din secolul al XX-lea. Nu putem indica decît manifestări cu totul izolate care au încercat să continue această tradiţie — de exemplu, articolul deosebit de interesant al lui F. Medicus, *Problema unei istorii comparate a artelor*, publicat în Germania în 1930 (*34*), sau lucrarea lui Th. Munro *Evoluţia în artă* (*434*). Orientarea predominantă în privinţa studierii istorice a sistemului artei s-a

dovedit a fi legată în secolul al XX-lea de o altă tradiție — și anume de sărăcirea nietzscheană a metodei istorice a lui Hegel. Această tradiție este reprezentată foarte clar de cartea de mare răsunet dar de tristă glorie a lui Oswald Spengler, intitulată *Apusul Europei*.

Spengler nega justețea acelei laturi a analizei morfologice care era chemată să dezvăluie legitățile aspectuale ale diferențierii artelor în genuri și specii, considerînd posibilă numai o morfologie tipologică a culturii și artei, ceea ce ducea la împărțirea în forme „apolinice, faustice și magice" a sufletelor și întruchipărilor lor în artă, știință, politică etc. Spengler înțelegea fiecare din aceste sfere culturale ca o entitate închisă în sine, independentă și lipsită de orice puncte de contact cu alte sfere ; în aceste condiții, trăsăturile particulare ale unui anumit tip de artă își pierdeau orice însemnătate. Mai trebuie să spunem că structura spațială sau temporală a artelor, faptul că se adresează văzului sau auzului, înfățișarea chipului uman în genul portretistic etc., toate acestea sînt, după părerea sa, numai niște obiecte exterioare, incomparabile în ceea ce privește însemnătatea lor cu *particularitățile fiecărui gen și specii din cadrul diferitelor culturi*. „Nu vom înțelege niciodată nimic din istoria artelor — afirmă mai departe Spengler — dacă vom considera că diferențele dintre mijloacele optice și cele acustice reprezintă mai mult decît ceva de natură exterioară. Nu acesta este lucrul care diferențiază artele. Că este vorba de o artă pentru ochi sau pentru ureche — cu asta încă n-am spus nimic" (*103*, 230).

În felul acesta, Spengler supune criticii nu o anumită construcție morfologică concretă, ci însăși ideea *diferențierii tipologice a artelor*, indiferent la ce fel de sisteme am ajunge. „Pedantismul sistematizatorilor" — se exprimă el mușcător — „și necesitatea superficială a unei împărțiri comode a materialului au dăunat cel mai mult cercetării artistico-filosofice. Întotdeauna s-au străduit în primul rînd să împartă domeniul infinit al artei, în tipuri de artă aparent fixe, cu principii formale imuabile, recurgînd numai la mărcile exterioare ale diverselor mijloace artistice. Au deosebit astfel muzica și pictura, muzica și drama, pictura și plastica, după care au dat definiții pentru *pictură, plastică* și *tragedie*. Dar rezultatul obținut prin mijloace tehnice de exprimare nu este decît o mască a operei propriu-zise... Cine nu simte că picturile lui Rafael și Tițian, care lucrau unul cu contururi și celălalt cu pete de culoare și de umbră, fac parte din două arte diferite, că arta lui Giotto sau Mantegna și arta lui Vermeer sau van Goyen nu au nimic comun una cu alta, că unii creează prin trăsături de penel un fel de relief, în timp ce ceilalți scot dintr-o suprafață colorată un fel de muzică ; sau că fresca lui Polignot și mozaicul de la Ravenna, prin însăși tehnica și materialul utilizat, nu pot fi incluse în același tip cu operele precedente, acela, în general, nu este în stare să pătrundă în profunzimea procesului". Urmează apoi o concluzie generalizatoare *ex abrupto* : „Granițele artei — granițele lumii formelor ei — nu pot fi decît istorice și nu tehnice sau fiziologice. Arta este un organism și nu un sistem. Nu există nici un fel de artă care să străbată toate veacurile [...] Fiecare cultură își are propriile sale tipuri de artă. Există tipul de artă apolinică, faustică, magică și, în comparație cu aceasta, deosebirea dintre artele suprafețelor și arta corpurilor în spațiu nu este decît secundară" (*ibidem*, 231—232).

Nu putem să nu fim de acord cu autorul acestui monolog — furtunos, dar cîtuși de puțin sever în sens teoretic, care susține că un om care nu sesizează deosebirile artistice radicale dintre stilul lui Rafael și stilul lui Tițian etc., „nu este în stare să pătrundă în profunzimea problemei" și că un astfel de om nu trebuie să se ocupe de filosofia artei, ci de o

altă problemă. Dar chiar și un om care ar sesiza la fel de bine ca și Spengler toate aceste deosebiri și altele asemenea lor, nu este obligat să se alăture concluziei formulate de el, căci la baza acesteia se află o logică pur metafizică, completată printr-o aplicare incorectă a legilor logicii formale. Pentru că, în esență, deosebirile de stil dintre doi pictori, precum și trăsăturile stilistice comune dintre opera lor și cea a unui compozitor nu înseamnă cîtuși de puțin dispariția a tot ceea ce este comun operelor pictorilor și transformarea stilului într-un *tip de artă* care ar reuni creațiile picturale și muzicale.

Caracteristicile stilistice pe care le atribuie Spengler operelor artistice atît în cazul de față, cît și în majoritatea celorlalte exemple oferite în *Apusul Europei*, sînt pătrunzătoare, subtile, clare, totuși transpunerea acestor observații estetice concrete în domeniul concluziilor teoretice se înfăptuiește în această carte, de regulă, la un nivel nedemn de un filosof serios.

Dacă sîntem nevoiți să criticăm *Apusul Europei* în plan cultural-estetic, asta nu înseamnează că trebuie să respingem definitiv însăși ideea tipologiei cultural-istorice. După părerea noastră, această idee conține multe afirmații valoroase care necesită o atenție sporită din partea cercetătorilor marxiști. Cultura Egiptului antic, de exemplu, și cultura Greciei antice se deosebesc într-adevăr atît din punct de vedere ideologic, cît și din punct de vedere social-psihologic — și lucrul acesta în cazul dat este deosebit de important ; indiferent ce termeni sau simboluri am folosi pentru definirea acestor structuri speciale, ele trebuiesc descoperite, descrise și studiate. În același timp, nu putem considera că problema în discuție se confundă cu ideea specificului național al culturii — într-o serie de cazuri ne lovim de comunități internaționale (să spunem, de exemplu, „cultura europeană“, sau „cultura popoa-

relor Asiei Centrale“ sau „cultura africană“, sau „cultura latino-americană“, sau „cultura romană“), la baza cărora se află, fără îndoială, *o anumită stabilitate a structurii social-psihologice la nivel internațional.* Este cît se poate de clar că în fiecare din aceste culturi, un anumit tip de artă, gen sau specie, se reflectă în funcție de necesitățile și tradițiile acesteia. Dar de aici nu rezultă cîtuși de puțin că pictura ar înceta să mai fie pictură, și muzica, muzică, cu alte cuvinte că variațiile cultural-stilistice ar putea dezvolta pînă la o autonomie totală trăsăturile invariante ale unui anumit tip, gen, sau specie de artă. În ceea ce privește atitudinea neglijentă a lui Spengler față de aceste trăsături pe care le considera de ordin pur tehnic sau fiziologic, și, de aceea, de ordin cu totul „exterior“ pentru artă, la acest lucru nu putem răspunde decît că în artă nu există nimic „exterior“ care să nu fie legat de ceea ce este „interior“, nu există o formă fără conținut, nu există materie neînsuflețită și *de aceea de caracterul „exterior“ material, formal, depinde în mod nemijlocit caracterul conținutului interior, spiritual, exprimat cu ajutorul acestuia.* Cît de admirabil a exprimat acest lucru profundul dialectician care a fost Goethe :

Nichts ist drinnen, nichts ist draussen,
Denn was innen, das ist aussen.
(Nimic nu-i înăuntru, nimic nu e afară,
Căci orice ar fi înăuntru, aceasta e și-afară.)

Ultimul punct al polemicii noastre cu Spengler se referă la afirmația lui conform căreia principiile de diferențiere și de integrare a formelor artistice stabilite de el sînt „istorice, și nu tehnice sau fiziologice“. În realitate însă, istorismul lui Spengler, ca și în cazul lui Nietzsche, este numai *aparent, iluzoriu.* Spengler admite existența dezvoltării numai în cadrul existenței fiecărei culturi în parte, iar relațiile dintre diferitele culturi nu sînt definite de nici un fel de legități istorice și între ele nu există nici un fel de condiționare istorică. Concepția

lui Spengler demonstrează, în felul acesta, nu numai inconsistenţa acestei noi încercări de alungare a problematicii morfologice din cadrul ştiinţei estetice, căreia i se opun argumente preluate din istorism, dar şi uimitoarea capacitate a gîndirii metafizice de a răstălmăci istorismul ca atare, transformîndu-l dintr-o „algebră a revoluţiei" într-o ideologie contrarevoluţionară, o ideologie a închiderii ciclice şi a unei evoluţii sociale fără perspectivă.

Deosebit de interesantă este, în acest sens, opinia unui alt învăţat burghez, care dispunea însă de un nivel mai înalt de conştiinţă istorică : „Concepţia lui Spengler, în ansamblul ei — scrie Th. Munro — este privită astăzi mai curînd ca un produs al fanteziei creatoare, decît ca o generalizare inteligentă a faptelor" (*434*, 204). Mai mult chiar, Munro a demonstrat că la fel de îndepărtate de o descriere adecvată a procesului istorico-artistic real sînt variantele mai noi ale „teoriei tipului ciclic", de exemplu, concepţiile lui P. Sorokin, A. Kröber, K. Sachs. Şi la ei istorismul se dizolvă în fel de fel de dicotomii asemănătoare cu cele utilizate de Nietzsche (apolinic — dionisiac) de Sachs (etos — patos) sau în modelele de mişcare închisă şi repetată în cadrul fiecărui tip de cultură, începînd de la naşterea acesteia, pînă la înflorirea şi dispariţia ei, construite de Kröber.

În încheiere, putem spune că dezvoltarea analizei istorico-culturale în rezolvarea problemelor teoretice ale morfologiei artei a fost cît se poate de rodnică, atît timp cît istorismul s-a dovedit a fi cu adevărat o metodă de analiză, şi nu o mască sub care se ascunde o atitudine profund metafizică faţă de cultură. Istorismul adevărat nu a respins morfologia artei, ci a completat cu datele şi punctele de vedere necesare acele concluzii pe care le oferise lumii artei analiza structurală. Şi totuşi, chiar şi pe cele mai înalte culmi ale ei, ştiinţa burgheză nu a fost în stare să elaboreze o metodă unitară, bine gîndită din punct de vedere metodologic, o viguroasă îmbinare a acestor două modalităţi de analiză. Rezolvarea acestei sarcini nu poate să revină decît esteticii marxiste. În ştiinţa burgheză, erorile şi punctele slabe ale unor asemenea încercări, la fel ca şi ale schemelor pur structurale, pur psihologice, pur funcţionale sau pur speculative au făcut ca în ochii multor învăţaţi burghezi singura modalitate acceptabilă să fie *enumerarea empirică* a diverselor forme de creaţie, enumerare care nu dezvăluia nici un fel de legităţi între raporturile lor reciproce şi opoziţiile dintre ele.

6. Direcţia empirică : de la Alain la Th. Munro

În studierea morfologiei artei, această direcţie şi-a găsit o puternică bază de sprijin în postulatele pozitiviste ale filosofiei europene din perioada posthegeliană.

Deosebit de caracteristică în acest sens este declaraţia fermă a lui Fiedler, care susţinea că : „Nu există o artă, în general, există doar mai multe arte particulare" (*122*, 185). Ca urmare, au fost distruse condiţiile necesare existenţei esteticii ca ştiinţă despre „artă în general", iar analiza morfologică a artei s-a transformat într-o simplă confruntare a mai multor schiţe şi caracteristici a diverselor tipuri (sau genuri, specii) de artă.

Ce e drept, la început, acest empirism era destul de moderat, exprimîndu-se în lucrările esteticienilor burghezi într-un anumit principiu al grupării artelor. Era vorba fie de împărţirea acestora în *statice* şi *dinamice*, ca în cazul lui G. Fechner (*120*, vol. 2, 5—6), fie în *figurative* şi *nonfigurative*, împărţire acceptată de Sully-Prudhomme (*160*), sau chiar menţionarea a două sau trei principii de segmentare care erau însă combinate pur şi simplu mecanic

şi erau aplicate în măsura în care erau convenabile — aşa este cazul unor tratate aparţinînd unor autori cu mare autoritate, cum ar fi J. Cohn (*70*, 90—93), T. Lipps (*75*, 396—397), E. Utitz (*164*, II, 28 ş.u.), St. Pepper (*152*, 147—148), S. Langer (*137*, 75—89).

Totuşi, aplicarea pur formală a acestor grupări le făcea din ce în ce mai puţin folositoare. Ca urmare, în anul 1920 a putut apărea cartea lui Alain — cea de-a treia lucrare după monografiile lui Krug şi Schasler şi prima în istoria esteticii franceze dedicată studiului problemelor de morfologie a artei — care, deşi se numea *Sistemul artelor frumoase*, nu corespundea deloc acestei denumiri, întrucît în ea nu era vorba de nici un fel de *sistem*. Mai mult chiar, autorul ei, pornind de la ideea că *frumosul nu se poate demonstra*, insista asupra *imposibilităţii de a se construi un sistem al artelor pe baza unui singur principiu* (*19*, 7—8), şi, în consecinţă, şi-a conceput cartea ca o suită de schiţe în care se descriu într-o anumită succesiune diversele tipuri de arte. În comparaţie cu cartea lui Schasler, ca să nu mai vorbim de lucrarea lui Krug, aceasta este o degradare evidentă a morfologiei artei *.

Din păcate, acest mod de abordare s-a dovedit a fi foarte trainic în ştiinţa burgheză din secolul al XX-lea. El este caracteristic şi pentru lucrarea lui Th. Green, amintită ceva mai sus în alt context : *Artele şi arta criticii*, în care sînt studiate în total numai şase tipuri de artă (muzica, dansul, arhitectura, sculptura, pictura, literatura), selectate după principiul „măreţ şi pur" şi fără a fi deloc raportate una la alta. Raţionînd într-un mod asemănător, E. Gilson a adăugat în cartea sa şi a şaptea artă —

* Ceea ce nu a făcut însă să scadă popularitatea acestei cărţi care a mai fost editată în Franţa încă de două ori (1926 şi 1963). Un panegiric despre Alain, în totală discordanţă cu valoarea reală a lucrărilor sale, a scris elevul său A. Maurois.

teatrul. Gilson îl consideră pe Alain drept precursorul său în ceea ce priveşte metodologia. Deşi Alain, spune el, şi-a numit cartea *Sistemul artelor* „una din primele sale griji a fost să sublinieze că tipurile diferite de artă nu formează un sistem" (*25*, 23). Atunci după ce principiu sînt selectate, în acest caz, tipurile de artă ? Expunîndu-şi poziţia, Gilson introduce o noţiune nouă, deosebit de elocventă „artele frumosului" (*les arts du beau*), în locul tradiţionalului *beaux-arts*, „artele frumoase". Raţiunea acestei inovaţii terminologice constă în faptul că, dacă în orice alt fel de activitate umană — tehnică, sportivă, cotidiană — concordanţa dintre scop şi mijloace dă naştere la frumuseţe „care devine, ca să spunem aşa, o frumuseţe naturală a obiectelor făcute de om" (*ibidem*, 28), în cazul „artelor frumosului" frumuseţea nu este numai rezultatul activităţii, ci şi scopul ei, dacă nu unic, în orice caz principal. De aceea, dintre aceste arte sînt excluse nu numai artele aplicate, dar şi cele decorative, nu numai gimnastica artistică dar şi arta cinematografului, nu numai arta oratorică, dar şi romanul *, iar dacă arhitectura este inclusă în numărul lor, asta numai cu observaţia esenţială că „nu orice fel de arhitectură reprezintă în mod obligatoriu o artă frumoasă, ci numai aceea care îşi propune drept scop principal crearea frumosului" (*ibidem*, 45). După cum vedem, în condiţiile unor asemenea raţionamente, trebuie plătit un preţ foarte scump pentru ca arhitectura să poată fi păstrată în rîndul artelor superioare, şi tocmai la mijlocul secolului al XX-lea, în epoca constructivismu-

* În măsura în care scopul principal al romanelor de tip balzacian este cunoaşterea şi nu frumuseţea, aceste romane pot fi considerate artă „dacă vreţi, o artă mare, dar nu o artă a frumosului" (*ibidem*, 42). „Forma superioară a artelor cuvîntului este, evident, poezia" (*ibidem*, 43).

lui, a funcționalismului, a design-ului sîntem obligați să proclamăm drept scop suprem al arhitecturii frumusețea ! Dealtfel, dacă acest estetician își poate permite în zilele noastre să reînvie învățătura lui Toma de Aquino, nu mai trebuie să ne mirăm de celelalte.

Titlul monografiei lui P. Weiss *Cele nouă arte de bază (44)* demonstrează că el a mers mai departe decît Gilson, dar numai în ceea ce privește numărul de arte delimitate și nu în modalitatea de abordare a studiului acestora. Dealtfel pînă și acest merit al esteticianului american s-a dovedit a fi doar aparent, căci la el se obțin nouă arte numai datorită faptului că a împărțit muzica în două arte — creația muzicală și interpretarea muzicală, iar literatura în creație literară narativă și poetică. În cartea cercetătoarei poloneze J. Makota (eleva lui R. Ingarden, care a scris și prefața la această carte), se păstrează același număr de arte ca și la Weiss, dar se ajunge la el printr-un alt mod de segmentare (deși nu mai puțin arbitrar) : aici există o singură muzică și o singură arhitectură, în schimb desenul este separat de pictură iar sculptura obișnuită este despărțită de sculptura policromă *(33)* *.

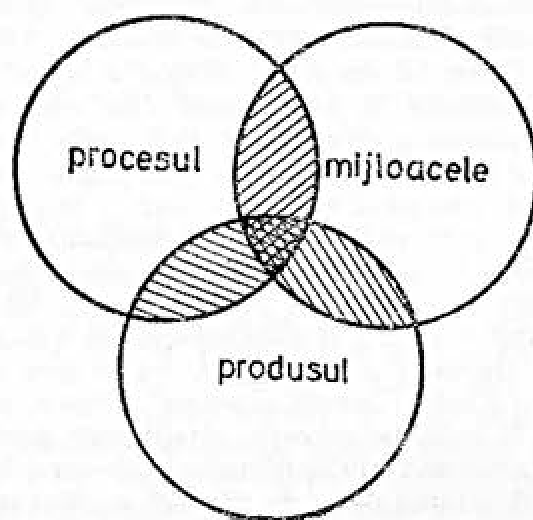
De aceeași orientare ține și monografia capitală a liederului esteticii contemporane americane, Th. Munro, intitulată *Artele și relațiile dintre ele,* în care trebuie să vedem cea mai temeinică cercetare a acestui cerc de probleme din istoria gîndirii estetice *(35).* Este suficient să amintim că, spre deosebire de toți predecesorii săi, Munro oferă o istorie largă, deși departe de a fi completă, a întregii problematici (*ibidem,* 157—208) și că a inițiat de asemenea „descrierea practică a clasificărilor artelor, utilizată în muzeele de artă, în sistemul de învățămînt și în activitatea editorială" (*ibidem,* 209—243). Însumînd ceea ce se făcuse pînă la el în domeniul respectiv, Munro a supus unei critici serioase în primul rînd abordarea ierarhico-valorică a raporturilor dintre arte și a remarcat în mod just că „o rămășiță a acestui mod de apreciere a artelor este și împărțirea lor convențională, dar foarte răspîndită, în *superioare* și *inferioare*". Tendința contemporană, remarcă el, constă în „recunoașterea tot mai deschisă a valorii și importanței așa-numitelor arte *inferioare* și în renunțarea la ploconirea în fața poeziei, ca *artă supremă*" (*ibidem,* 207—208). În ceea ce privește *clasificările germane* bidimensionale, după părerea lui Munro, în ele „există o mare parte de adevăr" și, deși în ansamblu abordează „în mod simplist și exagerat de meticulos" relațiile reciproce dintre arte, ele pot servi ca punct de referință în cercetările ulterioare.

Munro dă la început o definiție generală a artei, după care analizează diferitele „clase de arte", care se individualizează prin prezența sau absența funcției utilitare, prin orientarea spre un anumit organ al simțurilor etc., apoi consacră trei capitole analizei comparate a artelor, diferențiate „în funcție de materiale sau mijloace, de caracterul procesului creator sau al tehnicii utilizate, de natura și forma produsului creat". Ultima parte a cărții este dedicată „caracteristicilor individuale ale artelor", deosebit de importante în timpurile noastre și în viitor și, în cele din urmă, „generalizărilor și recomandărilor".

În conformitate cu acest mod de abordare a problemei, Munro propune o clasificare nu lineară și nici măcar bidimensională, ci tridimensională, pe care o prezintă în mod sugestiv prin această schemă (*ibidem,* 434).

* Folosim acest prilej pentru a exprima cele mai sincere mulțumiri lui A. A. Farbștein, care ne-a ajutat să cunoaștem conținutul cărții J. Makota.

Tabelul 15



Fiecare tip de artă se caracterizează în ansamblu prin aceşti trei parametri, deşi, în general vorbind, clasificarea artelor se poate efectua în opt planuri diferite — fizic, tehnic, tehnologic, fiziologic, psihologic etc. (*ibidem*, 263—264).

În ciuda nenumăratelor merite ale studiului lui Munro, pregnante chiar şi în această succintă expunere, el conţine totuşi o eroare fundamentală care face ca gigantica lucrare a savantului să lase mai curînd o impresie de dezamăgire, decît de satisfacţie. Această eroare metodologică are, în ultimă instanţă, o origine pozitivistă : este vorba de faptul că se ignoră deosebirile din *planurile de diferenţiere* pe care se situează diversele forme concrete ale activităţii artistice creatoare. Din această cauză, Munro a numărat nu mai puţin de o sută (!) de „arte vizuale şi auditive", enumerînd în această listă laolaltă tipuri, varietăţi, ramuri şi, în general, diverse forme ale activităţii artistice (şi chiar neartistice) : stau alături, de exemplu, muzica, fabricarea instrumentelor muzicale, opera, precum şi literatura, litografia, mozaicul, cinematograful etc. (*ibidem*, 140—142). Se înţelege că, aplicînd o asemenea metodă, nu se poate construi nici un fel de sistem de arte.

Şi mai este încă o chestiune care se cuvine să fie relevată cu acest prilej : *desprinderea totală a teoreticianului de analiza istorică a problemei*. Ar fi prematur să tragem de aici concluzia că Munro ignoră, în general, necesitatea analizei istorice a artei — căci următoarea mare monografie a autorului a fost dedicată tocmai acestui cerc de probleme *(434)*. Totuşi, în ea se vorbeşte numai despre alternarea diverselor stiluri istorice, a diverselor direcţii, şcoli, iar problema raportului dinamic dintre diferitele tipuri de artă, a dezvoltării inegale a artelor a fost atinsă doar tangenţial, întrucît problemele morfologiei artei şi ale tipologiei sale istorice se află, după opinia lui Munro, în *planuri diferite care nu se intersectează*.

Trebuie să conchidem că abordarea empirică în domeniul studierii construcţiei lumii artelor nu a fost capabilă să scoată din încurcătură estetica tradiţională. Ce le mai rămînea de făcut, deci, învăţaţilor, atunci cînd şase orientări diferite în domeniul cercetării morfologice a artei s-au dovedit a fi, în ultimă instanţă, sterile ? Nu le mai rămînea decît să ocupe o poziţie *sceptică şi uneori negativistă* faţă de însăşi posibilitatea unei studieri morfologice a artei.

7. ORIENTAREA SCEPTICĂ : DE LA LOTZE LA T. MORPURGO-TAGLIABUE

Iniţial, acest scepticism a fost destul de moderat şi nu se explica prin motive de ordin principial. Deşi Volkelt pune alături numele lui Lotze şi Croce, ca adversari ai studierii legătu-

rilor sistemice dintre arte (*166*, vol. III, 368—369), pozițiile acestor esteticieni nu erau nici pe departe identice. În ceea ce îl privește pe primul, lucrarea sa intitulată *Istoria esteticii germane* a fost scrisă la mijlocul deceniului al 7-lea al secolului al XIX-lea, cînd în domeniul care ne interesează pe noi se făcuse încă relativ puțin, astfel încît exista o anumită justificare pentru acest scepticism. Mai trebuie să amintim și faptul că, oricît ar părea de ciudat, în acest domeniu erudiția lui Lotze era destul de modestă *. În sfîrșit, Lotze nu era un teoretician în ceea ce privește modul de gîndire, și probabil că din acest motiv îi erau străine orice fel de probleme cu caracter sistemic. În orice caz, și-a exprimat îndoielile cu foarte multă precauție, mai mult chiar, s-a străduit să găsească o rezolvare pozitivă pentru această problemă, rezolvare care s-a dovedit însă a fi eclectică și puțin interesantă (*430*, 459—460).

La fel de inconsecventă este și poziția lui Jonas Cohn. În lucrarea sa intitulată *Estetica generală* a remarcat foarte clar deosebirea de principiu dintre cele două modalități de abordare a problemelor morfologice : una este „construirea unui sistem al artelor“, iar cea de-a doua „căutarea unor principii de diferențiere a artelor“. Prima modalitate de abordare se deosebește de cea de-a doua prin faptul că pe baza lui se încearcă să se demonstreze „cum se poate extrage necesitatea apariției unor anumite arte și numai a acestora din principiile domeniului estetic al valorilor“ ; acest lucru este imposibil, după părerea lui Cohn și, de aceea, pertinent din punct de vedere științific este numai cel de-al doilea mod de abordare (*70*—91). Apli-

* Într-un capitol consacrat în mod special istoriografiei problemei date, sînt amintite numai teoriile morfologice ale lui Schelling, Solger, Hegel, Weisse, Vischer, Coosen și Zeising, se amintesc numai în treacăt punctele de vedere ale lui Lessing, Kant, Herder.

cîndu-l, Cohn formulează cîteva puncte de referință pentru diferențierea artelor (*ibidem*, 90—93), între care nu există însă nici un fel de legătură internă și care, din această cauză, sînt absolut sterile pentru analiza teoretică. De aceea, teoriei lui Cohn i s-ar putea reproșa o anume inconsecvență căci ori acceptă că estetica este capabilă să efectueze o analiză *sistemică* a artei, ori că în general, nu este nevoie de o abordare morfologică *.

Considerabil mai serioasă, mai principială, consecventă și motivată s-a dovedit a fi poziția antimorfologică a lui Croce, Gentile și Dewey, ceea ce ne permite s-o numim nu sceptică, ci *negativistă*. Înțelegînd arta ca o activitate spirituală intuitivă, Croce a redus la zero rolul laturii materiale în creația artistică. În măsura în care — spunea el — toate clasificările artei — și, în general, orice fel de clasificare ! — se pot sprijini numai pe deosebirea unor caracteristici materiale, a unor particularități ale formei, aceste clasificări au a face în artă cu *ceea ce nu este artă*, iar ceea ce este artă, este, *în principiu, imposibil de sistematizat*. „Așa-numitele arte, susținea el, nu au limite estetice și, de aceea, orice încercare de clasificare estetică a artelor este lipsită de sens... Toate aceste tomuri consacrate clasificării și sistemelor artelor pot fi aruncate fără nici o reținere în foc...“ (*72*, 130).

Fără îndoială, Croce are dreptate atunci cînd vede esența artei nu în latura tehnică a creației, nu în materializarea intențiilor, nu în construcția însăși a operei, ci în conținutul spiri-

* O jumătate de secol mai tîrziu, raționamentele lui Cohn aveau să fie reluate de Gilson (*25*, 24—25). Aceleași argumente se mai întîlnesc și la un alt estetician francez, M. Kornfeld (vezi *135*, 106—108). De aici se vede cum se completează unul pe altul, în cauza comună a distrugerii analizei morfologice a artei, nefiind de loc departe de empirism și scepticism.

tual specific, care este elaborat în conștiința artistului și pe care învelișul material al formei nu trebuie decît să-l consolideze și să-l transmită celorlalți oameni. Dorind să fie mai consecvent decît Hegel, Croce a ajuns la o ruptură metafizică între intenție și realizare, între creație și construcție, între spiritualitate și materialitate în cadrul operelor de artă. În realitate — și vom repeta aici cele spuse în legătură cu concepția lui Spengler — aceste laturi ale artei sînt atît de strîns legate una de alta, încît nu există și nu pot exista una fără alta : o construcție picturală, sonoră etc. în care nu există nici un fel de conținut spiritual (care nu aduce nici un fel de informație spirituală, am spune noi astăzi), nu mai este o operă de artă, ci un obiect natural, tehnic sau științific ; pe de altă parte, intenția artistică, trăind în sfera imaginației și dispunînd, am spune, numai de o existență pur spirituală, este cu adevărat artistică numai în măsura în care *materialitatea participă la imaginație,* ca „sonoritate gîndită", „colorit reprezentat", ca raport plastic vizibil prin intermediul unui model interior.

În consecință, deși forma, materializarea, concretizarea tehnică au numai în artă un caracter de serviciu și depind de conținut, de sensul spiritual al operei create, există și o *condiționare în sens invers :* conținutul însuși se poate elabora, autodefini și dezvolta în directă dependență de *posibilitățile și limitele pe care i le oferă baza materială — sistemul semiotic respectiv.* Dacă, de exemplu, compozitorul și pictorul nu sînt în stare, indiferent cît de mult ar dori, să creeze valori identice din punct de vedere al conținutului spiritual, transpunînd în codul limbajului artei lor o lucrare a altei arte, aceasta se explică prin faptul că în muzică nu poți „povesti", exprima — și, deci, nici nu poți sesiza, adică elabora în mod intuitiv ! — ceea ce se poate reda cu ajutorul culorii și invers. Iată de ce, clasificînd modalitățile de reprezentare a spiritualității artistice, tipurile de

semnale și semne din limbajele artistice, ajungem la legături și diferențieri de ordinul *conținutului și al spiritualității.* Iar aceasta înseamnă că obiecțiile lui Croce trebuie respinse cu fermitate, pentru că ele nu rezistă la o critică dialectică *.

La fel de nefundamentată este și argumentarea antimorfologică a cunoscutului estetician italian G. Gentile, adept al lui Croce și De Sanctis : „Mulțimea artelor — spune el — este egală cu mulțimea tehnicilor în care se realizează arta". De aceea există nu cinci arte, și nu șase și nu o sută — ci un număr infinit, după cum tot infinit este și numărul operelor de artă". Același lucru se poate spune despre genurile literare — „o noțiune estetică la fel de nedefinită" (*123,* 186—191).

Credem că nu este necesară o argumentare mai largă în legătură cu inconsistența argumentelor esteticianului italian — este clar că ne lovim aici de un raționament metafizic, de un *caz tipic pozitivist, de absolutizare a particularului,* de ignorare completă a *raportului dialectic dintre particular, singular și general* care ne permite să grupăm orice fel de feno-

* Argumente convingătoare împotriva poziției lui Croce se întîlnesc și la alți esteticieni nemarxiști. Astfel, E. Cassirer observa că forma specifică de existență a operei de artă „impune nu numai tehnica construcției acesteia, ci și sensul ei de bază". Cu alte cuvinte, însăși „intuiția" lui Beethowen este muzicală, a lui Fidias — plastică, a lui Milton — epică, iar a lui Goethe — lirică. De aceea, o clasificare a artelor este pe deplin justificată (*463,* 206—208). O critică serioasă a opiniilor antimorfologice ale lui Croce și ale discipolului acestuia F. Flora se găsește și în articolul lui F. Medicus, amintit mai sus (*34*). Avem, de asemenea, toate motivele să presupunem că, deși N. Hartman nu polemizează în mod direct cu Croce, totuși tot ceea ce spune în legătură cu importanța estetică a formei materiale în artă, la fel ca și împrăștierea artelor în spațiale și temporale efectuată de el, este îndreptată împotriva concepțiilor lui Croce, poate chiar și Spengler (*54,* 134—135 și passim).

mene, indiferent cît de mare ar fi gradul lor de individualizare.

Deşi aborda arta de pe alte poziţii decît Croce şi Gentile, J. Dewey a ajuns, totuşi, în esenţă, la aceleaşi concluzii : „Dacă arta este o calitate interioară a activităţii, atunci noi nu o putem împărţi şi subîmpărţi" (*116,* 214). Orice fel de clasificare a artelor — îşi dezvoltă el în continuare argumentaţia — porneşte de la identificarea eronată în cadrul operei de artă a obiectului estetic cu „obiectul fizic", în măsura în care se sprijină pe deosebirea particularităţilor fizice ale acestor obiecte — pe caracterul lor static sau dinamic, vizibilitate, sonoritate etc. Dar conţinutul estetic al operei de artă nu are nici o legătură cu particularităţile lui fizice, spune Dewey, repetînd concluziile eronate cunoscute nouă din afirmaţiile unor colegi ai săi (*ibidem,* 214). La fel de nefundamentată este şi încercarea lui de a combate justeţea împărţirii artelor în figurative şi nonfigurative, pe baza faptului că arhitectura, de exemplu, dă naştere şi ea la „amintiri, speranţe, năzuinţe, intenţii", care nu sînt forme naturale ale obiectelor şi că nu se poate despărţi arhitectura de sculptură, întrucît, din punct de vedere istoric, acestea sînt foarte strîns legate una de alta — iar în antichitate, sculptura era o parte organică a arhitecturii" (*ibidem,* 221—222).

Şi cu toate acestea, nici uriaşa influenţă pe care a exercitat-o estetica lui Croce, nici autoritatea impresionantă de care s-a bucurat Dewey în deceniul al patrulea şi al cincilea, nu au paralizat, după cum am avut posibilitatea să ne convingem, pătrunderea ştiinţei estetice în domeniul morfologiei artei. Reflectînd asupra acestei situaţii dar nefiind în stare să depăşească atitudinea sceptică faţă de căutările morfologice din estetică, G. Morpurgo-Tagliabue a remarcat că acest gen de cercetări au fost, fără îndoială, justificate în trecut, cînd existau diverse motive în acest sens, pornind

din însăşi practica artistică ; dar în momentul de faţă, ne asigură el, această problemă nu mai prezintă decît un interes strict profesional pentru profesorii de estetică, şi de aceea nu trebuie să i se acorde o prea mare importanţă (*431,* 403). Dealtfel, apreciind lucrările speciale pe această temă apărute la sfîrşitul deceniului al cincilea şi la începutul deceniului al şaselea, istoricul şi esteticianul italian a fost nevoit să recunoască că „putem să ne ocupăm din nou de unele încercări de clasificare a artelor, cum ar fi cele efectuate de E. Souriau şi Th. Munro" (*ibidem,* 404).

Această concluzie poate fi considerată o expresie exactă a confuziei metodologice care reprezintă „ultimul cuvînt" în morfologia nemarxistă a artei.

Însuşi Munro a caracterizat în felul următor starea actuală a cercetărilor morfologiei artei în estetica nemarxistă : „Estetica se află în momentul de faţă într-o stare oarecum analogă cu cea în care se afla biologia la începutul secolului al XVIII-lea, înainte ca Linné să fi elaborat sistemul de studiere a plantelor şi clasificarea lor pe genuri. Reprezentările pseudoştiinţifice despre genuri şi raporturile dintre ele erau confuze, nedefinite şi pline de prejudecăţi mitologice şi folclorice. Aceeaşi stare de lucruri ne întîmpină astăzi în raţionamentele noastre cu privire la formele artei" (*148,* 190).

Dar imposibilitatea unei cercetări fructuoase a legilor structurii interne a lumii artelor pe baza metodologiei esteticii burgheze nu face decît să releve necesitatea căutării unor alte drumuri de rezolvare a acestei sarcini. Aceste căutări s-au dezvoltat în mersul evoluţiei esteticii marxiste.

Capitolul IV

ANALIZA MORFOLOGICĂ A ARTEI ÎN ISTORIA GÎNDIRII ESTETICE MARXISTE SOVIETICE ŞI DIN ALTE ŢĂRI

Istoria elaborării problematicii morfologice în ştiinţa marxistă sovietică şi din alte ţări începe cu anul 1924, cînd în revista *Peciat i revoluţia* (Presa şi revoluţia) a fost publicat articolul lui F. Şmit, *Pictura, sculptura, arhitectura ;* în realitate, conţinutul acestui articol s-a dovedit a fi mult mai larg decît titlul lui. Este suficient să spunem că în acest articol a fost sugerat un tabel care cuprinde cît se poate de larg sfera activităţii artistice (*16,* 114). Ar trebui să presupunem că savantul sovietic cunoştea încercările analoge de construire a unor tabele efectuate în Apus (deşi în articolul lui nu sînt nici un fel de trimiteri sau indicaţii de acest gen) ; în orice caz, avem aici a face cu *prima concepţie morfologică originală din mai multe puncte de vedere în istoria ştiinţei sovietice, care a reunit în mod obiectiv rezultatele cercetării problematicii respective în cadrul esteticii marxiste şi premarxiste.*

Şmit îşi dădea seama în mod clar de caracterul nesatisfăcător al tuturor teoriilor estetice precedente, care decurgea, după părerea lui, din ruptura dintre teorie şi istorie, teoria artei „construindu-se pe premisele unei concepţii idealiste despre lume, neţinînd seama de faptele istorice şi nefiind aplicabilă în practică", iar istoria artei „avea a face numai cu fapte,

Tabelul 16

II \ I	Artele acustice	Artele motorii	Artele optice
Artele figurative	1 — arta cuvîntului	3 drama	5 pictura figurativă 6 sculptura figurativă
Artele nonfigurative	2 — muzica	4 dansul	7 pictura nonfigurativă 8 sculptura nonfigurativă 9 arhitectura
III	Artele timpului	Arte ale timpului şi spaţiului	Artele spaţiale
IV	Arte muzicale		Arte plastice

mulţumindu-se să înregistreze, să descrie, să relateze, fără a trage nici un fel de concluzii, nefăcînd altceva decît să adauge material ilustrativ pentru „istoria generală". Şmit a respins şi literaturocentrismul caracteristic pentru estetica clasică şi care continua să predomine, „în pofida faptului că problema unităţii esenţiale dintre arte fusese pusă deja de către teoreticienii secolului al XVIII-lea" (*101,* 18—20).

De aici porneşte, pe de o parte, şi strădania lui Şmit de a analiza creaţia artistică în *toată multitudinea ei* de manifestări prin genuri şi, pe de altă parte, dorinţa de a *reuni punctele de vedere istoric şi teoretic* în cadrul analizei sistemului dat.

Apreciind rezultatele la care Şmit a ajuns pe această cale vom remarca, în primul rînd, legătura evidenţiată de el, în tabelul pe care îl propune, între principiile *psihologic, ontologic* şi *genetic* de împărţire a artelor. S-a dovedit astfel că artele care sînt create pe baza activităţii „centrului vizual" sînt spaţiale în ceea ce priveşte forma lor de existenţă şi ne conduc la

creația plastică a omului primitiv, iar creația muzicală dă naștere în procesul diferențierii artelor la artele pur temporale și spațial-temporale, ceea ce, din punct de vedere psihologic, se explică prin activitatea creatoare de sine stătătoare a „centrului auditiv" și a „centrului motor" (*16*, 109—110. Aici cursul raționamentului lui Șmit este foarte apropiat de considerațiile lui Adler).

Al doilea moment care trebuie să fie subliniat este relevarea de către Șmit *a două modalități posibile de prezentare a formei în artă* și găsirea celor mai adecvate denumiri pentru acestea dintre cele care au fost propuse pînă acum. Ce e drept, terminologia utilizată în continuare nu poate fi considerată întru totul fericită : Șmit numește „dramă" ceea ce esteticienii obișnuiau să numească „mimică" și ceea ce ar fi mai corect să numim „arta actorului", întrucît nu este vorba de dramă ca operă literară și nici despre arta dramatică în ansamblu ca artă sintetică, ci tocmai despre arta figurativă a actorului, care utilizează mijloace ale mimicii, gesturilor, plastico-dinamice. Cu alte cuvinte, este vorba de arta „mimică" sau „pantomimică", dar în nici un caz despre „dramă". La fel de ciudat sună noțiunile de *pictură nonfigurativă* și *sculptură nonfigurativă*, căci aici este vorba nu de arta abstractă, ci, într-unul din cazuri — de arta ornamental-decorativă, iar în celălalt — de arta aplicată a volumelor (mobilă, vase etc.). Mai trebuie să adăugăm că de-a dreptul nereușită s-a dovedit a fi și încercarea lui Șmit — efectuată de acesta nu în articolul amintit, ci în cartea apărută ulterior — de a explica prin prismă social-istorică originea modului de creație figurativă și nonfigurativă (vezi *101*, 44—45). Dar, în pofida tuturor acestor rețineri precum și a faptului că Șmit s-a mulțumit numai să ridice problema trecerilor reciproce și a interpătrunderii dintre modul de creație figurativ și cel nonfigurativ,

fără a conferi acestui fenomen importanța morfologică cuvenită și fără a-l fixa în tabelul său, concepția sa, luată în ansamblu, a reprezentat prima încercare de analiză morfologică a artei care putea fi „luată ca bază" și dezvoltată de știința estetică marxistă.

Dar acest lucru, din păcate, dintr-o serie întreagă de motive, nu s-a întîmplat. În deceniul al treilea, atitudinea față de inițiativa lui Șmit nu putea să nu fie influențată de slăbiciunea generală a pozițiilor marxiste în concepția noastră despre artă *. În această perioadă, cercetătorii sovietici, dorind să fie marxiști, erau preocupați în mod unilateral și exagerat de analiza sociologică a artei, fapt care nu le permitea să acorde atenția cuvenită studierii legilor sale morfologice. Foarte caracteristice în acest sens sînt operele lui A. Bogdanov, B. Arvatov, V. Frice în care fie că se ignoră cu totul problematica morfologică, fie că aceasta este prezentată prin prisma opoziției dintre așa-numita „artă productivă" și toate celelalte genuri muribunde ale sale, așa-zise de „șevalet". De aceea, la mijlocul deceniului al treilea și începutul deceniului al patrulea, problemele morfologiei artei se puneau numai sporadic și în mod confuz. A. Lunacearski, la rîndul său, s-a interesat foarte puțin de aceste probleme ; în lucrările sale timpurii, le-a atins tangențial, remarcînd, în același timp, că nu poate spune în acest domeniu „decît puține lucruri noi" (*78*, vol. 7, 12—14, 93—94), iar la începutul deceniului al treilea s-a mulțumit să afirme, în cadrul polemicii cu adepții „artei productive"

* Iată un exemplu sugestiv : încă în anul 1927, A. F. Losev a editat la Moscova o carte cu titlul *Dialectica formei artistice*, scrisă, așa cum o afirmă însuși autorul ei, de pe poziții neoplastice ; aici se face, în particular, o încercare de a se construi un sistem al artelor, dar nu trebuie să ne mirăm că, luîndu-și o asemenea bază de plecare, acesta nu reprezenta decît ceva intermediar între sistemele lui Hegel și Schopenhauer (cf. *76*, 97 ș.u., 212 ș.u.).

existenţa a două grupe de arte egale în drepturi : artele „ideologice" şi „industriale" (*ibidem*, 263—265). N. Marr, cercetînd originea limbajului, a atras atenţia asupra sincretismului formei primitive a activităţii artistice ; „După cum se ştie, dansul, cîntecul, muzica nu reprezentau iniţial trei arte diferite, ci intrau în componenţa unei singure „arte" (*456*, vol. 2, 85—90). Pentru a demonstra această teză, Marr recurgea, în particular, la mitologia elenă — la modul în care erau abordate în cadrul acesteia imaginile muzelor, ale lui Apollo şi Orfeu *.

O dezvoltare a ideilor lui A. Veselovski şi N. Marr vom găsi în lucrarea profund originală aparţinînd lui O. Freidenberg, intitulată *Poetica subiectului şi a genului*, dar numai în cadrul restrîns al fazelor incipiente ale procesului istorico-literar. Aici se spune : „Problema centrală care mă interesează în lucrarea de faţă este de a sesiza unitatea dintre semantica literaturii şi morfologia acesteia". Această modalitate de abordare permitea — fără a se ignora caracteristicile pertinente ale tipurilor şi speciilor artei — să se demonstreze, de exemplu, că specia „nu este o entitate autonomă, clasificată o dată pentru totdeauna" şi de aceea „clasificarea sa este condiţionată. Şi subiectul şi specia au o geneză comună şi funcţionează inseparabil în cadrul unui sistem definit de concepţia socială despre lume", din care cauză „specia dispune, în acelaşi timp, de stabilitate şi mobilitate" (*321*, 9).

În aceeaşi perioadă, cercetătorii sovietici au ridicat şi problema dezvoltării inegale a diverselor tipuri de artă, în diferite etape ale istoriei culturii artistice. Chiar V. Frice, pornind, ce-i

* Eminentul nostru lingvist s-a reintors nu o dată la această problematică în lucrările sale, (cf. de ex., *456*, vol. 5, 259). Despre importanţa pe care i-o acorda ne vorbeşte şi paragraful dedicat el în mod special în programa cursului general de lingvistică, alcătuită de el (*456*, vol. 2, 9).

drept, nu de la Hegel, ci de la Taine, a aplicat această lege în sfera artelor plastice, dar în mod simplificat şi brut, tratînd „deţinerea alternativă a hegemoniei" de către arhitectură, sculptură şi pictură ca un fenomen care se repetă în mod fatal şi are, evident, o fundamentare economică, ca un ciclu istoric (*98*, 71—78). La începutul deceniului al patrulea această problemă a fost pusă cu mai multă profunzime şi precizie de către N. Berkovski. Recurgînd în mod direct la marea descoperire a lui Hegel şi subliniind importanţa acesteia, autorul citat scria : „În istorie, una din arte le trage după ea şi pe celelalte. Istoria nu cunoaşte o soartă identică pentru toate artele. Lucrul acesta a fost foarte bine înţeles de Hegel (*Estetica*). Arta a cărei *natură* este mai favorabilă concepţiei predominante despre lume, care poate exprima mai puternic decît celelalte concepţia de clasă despre lume, devine predominantă şi serveşte drept model pentru întreaga practică artistică în ansamblu. Celelalte arte tind spre cea *principală*, se străduiesc să-şi rezolve în felul lor sarcinile impuse de aceasta. În aceasta constă *măsura* individualităţii specifice a fiecărei arte şi a fiecărei specii. În lupta cu noile cerinţe, unele dintre ele amuţesc, căci aceste sarcini le depăşesc puterile, altele se descurcă, altele (toate aceste fenomene depind de împrejurările istorice) dispar, şi dispar din motive speciale — ele trebuie să iasă dincolo de limitele lor individuale şi să se transforme într-o artă nouă sau într-o specie nouă" (*371*, 87—88).

La sfîrşitul deceniului al treilea şi începutul deceniului al patrulea, abordarea morfologică a artei a atras atenţia lui I. Ioffe.* Din păcate,

* Este adevărat că încă din 1924 a fost efectuată o încercare *suigeneris* de studiere morfologică a artei de pe poziţii marxiste în Germania, de către Lü Märten, în cartea *Esenţa şi modificabilitatea formelor şi artelor. Rezultate ale unor cercetări istorico-materialiste* (*143* ; cartea a fost arsă de către

influenţa opiniilor sale unilateral sociologice şi, uneori, vulgarizant sociologice asupra artei l-a făcut pe acest talentat cercetător să contrapună *receptarea social-istorică a culturii artistice analizei ei structurale.* „Ce importanţă ştiinţifică — afirma el în prima sa lucrare intitulată *Cultura şi stilul,* — poate avea termenul roman atunci cînd reuneşte în aceeaşi rubrică lucrările lui Turgheniev, Dostoievski şi Zola ; sau termenul de *nuvelă,* care reuneşte pe Boccaccio, Cehov şi O'Henry ? Aceşti termeni sînt la fel de puţin definiţi ca şi termenul de *pictură peisagistă* atunci cînd reuneşte lucrările lui Lorraine şi Cézanne, sau acela de *pictură portretistică,* cînd reuneşte lucrările lui Rafael şi Rembrandt... Termenii utilizaţi în teoria artelor ar dobîndi un sens ştiinţific numai în cazul în care ar ajuta la clasificarea operelor de artă în funcţie de construcţia acestora, de modalitatea de organizare a materialului, de stiluri" (*6,* 64). Din aceleaşi motive, şi deosebirile dintre diversele tipuri de artă se deplasează în planul al doilea în faţa elementelor care le unesc în cadrul unui anumit stil istoric ; acest gînd l-a dus pe Ioffe încă în deceniul al treilea la introducerea materialului picturii, muzicii şi literaturii în cadrul a trei stiluri mari, determinate din punct de vedere social-economic ; ulterior, în deceniul al patrulea, în *Istoria sintetică a artei,* acelaşi principiu a fost aplicat pe un material istoric mai larg (7) ; încă şi mai tîrziu,

---

fascişti în anul 1933 şi reeditată în R.D.G. în 1949, după ce a fost revizuită de către autor. Totuşi, în această lucrare, analiza istorică a înghiţit pe de-a-ntregul analiza sistemică : în carte ni se oferă o expunere istorică a reapariţiei şi dezvoltării diverselor tipuri de artă, fiecăruia dintre acestea fiindu-i consacrat un capitol sau două. Succesiunea lor era următoarea : ornamentul, dansul, muzica, arhitectura, sculptura, pictura, literatura, arta cinematografică), dar autorul nici măcar nu se străduieşte să descopere vreo legătură internă între aceste ramuri ale culturii artistice.

în lucrarea sa fundamentală *Studiul sintetic al artei şi cinematograful sonor (8)* se sugerează o fundamentare teoretică largă a acestei opinii asupra artei. Evident, aceasta este unilaterală şi neglijează pe nedrept cealaltă latură a problemei — *deosebirile structurale dintre tipurile şi speciile de arte care rămîn aceleaşi, indiferent de mutaţiile social-istorice.*

În prefaţa la *Istoria sintetică a artei,* autorul, la fel ca şi Şmit, a subliniat unele dintre neajunsurile esteticii nemarxiste cum ar fi ruptura dintre metoda teoretică şi cea istorică de cercetare a artei („teoria şi istoria artei stau alături una de alta ca două ştiinţe cu totul independente : teoria este redată în afara istoriei, în mod formalist, iar istoria este dată în afara teoriei, în mod empiric"), sau „prezentarea izolată a diverselor arte, lipsa oricărei legături dintre istoria şi teoria lor" (7, VII). Ca şi Şmit, Ioffe şi-a propus să depăşească aceste erori metodologice, dar a făcut acest lucru într-o manieră oarecum unilineară. Ca urmare a acestui fapt, înrudirea dintre diversele arte a umbrit întrucîtva particularităţile şi independenţa relativă a dezvoltării fiecăreia dintre ele. „Teoriile diverselor arte ţinînd de unul şi acelaşi stil — şi-a exprimat el foarte minuţios crezul metodologic — sînt mai apropiate una de alta decît teoria unei singure arte, care tratează despre stiluri diferite (*ibidem,* X). Cu o asemenea viziune despre lucruri, opinie foarte apropiată de cea a lui Spengler, evident că nu se putea depăşi ruptura dintre diacronie şi sincronie în cadrul studierii artei şi era greu de apreciat la justa sa valoare legea dezvoltării inegale a artelor, descoperită de Hegel — căci în cadrul fiecărei faze stilistice trebuie dezvăluită tocmai unitatea dintre *literatură, pictură şi muzică!*

În prima jumătate a deceniului al patrulea, orientarea unilateral sociologică din ştiinţa noastră a fost respinsă şi înlocuită cu nu mai puţin unilaterala orientare gnoseologică. Arta a început să fie privită nu ca o „formă a psihoideologiei de clasă", ci numai ca o formă de

reflectare și de cunoaștere a realității". În această situație, era cît se poate de iminentă reînvierea *literaturocentrismului*, care dominase întreaga estetică a secolelor al XVIII-lea — al XIX-lea și de care au încercat să se elibereze pe diferite căi, după cum am văzut, teoreticienii secolului al XX-lea. Ideea „studiului sintetic al artei", pe care Ioffe continua să o propage neabătut, se evidenția clar pe acest fundal și părea un fel de ciudățenie, incompatibilă cu o atitudine riguros științifică față de artă. Nu este cîtuși de puțin o întîmplare faptul că singura carte din deceniul al patrulea care încerca să ofere o expunere mai mult sau mai puțin sistematică a concepției estetice marxiste purta titlul *Probleme de poetică marxistă* și într-adevăr, pentru autorul ei — I. Vinogradov — nu exista nici un fel de deosebire de principiu între noțiunile de *artă* și *literatură beletristică* și de aceea, în cartea sa, în general, interesantă, nu este tratată și problematica morfologică (cf. *190*).

Depășirea literaturocentrismului a avut loc, în această perioadă, numai în cazurile în care era înlocuit cu *kinocentrismul* — așa cum formula, de exemplu, acest lucru, N. Lebedev: „Cinematograful, reunind cele mai bune laturi a două dintre cele mai bogate forme tradiționale de expresie — literară și teatrală — reprezintă o *treaptă nouă, superioară* în mersul general al dezvoltării formelor de obiectivizare a conștiinței umane", întrucît ea este „mai mare în mod potențial decît celelalte forme de expresie și are posibilitatea să exprime întreaga multilateralitate a realității obiective în multiplele ei interconexiuni, mișcări și evoluții, precum și *întreaga multitudine de sentimente și gînduri, pe care le provoacă în conștiința noastră*" (*13*, 99; sublinierea autorului). În plus, cinematograful este arta cu cel mai larg caracter de masă.

În anul 1936 la Londra a apărut cartea tînărului filozof marxist Cr. Coldwell *Iluzie și realitate* — prima încercare în literatura anglo-americană — nereluată pînă acum — de însăilare a unei teorii estetice marxiste. Această carte, la fel ca și lucrarea lui Vinogradov, se află undeva la *limita dintre estetică și poetică* și însuși autorul ei ne atrage atenția în introducere că, „deși aici se examinează și alte tipuri de artă și raportul lor față de societate, autorul a preferat să-și concentreze atenția asupra unui singur tip — poezia". Coldwell explică acest lucru pe de o parte prin faptul că este mai comod să se utilizeze materialul poeziei pentru „formularea problemelor esențiale" și, pe de altă parte, cît se poate de sincer, prin înseși „simpatiile deosebite ale autorului" care se îndreaptă spre acest tip de artă (*240*, 35. Aici trebuie să mai relevăm și faptul că Cr. Coldwell era poet, nu teoretician). Cu toate acestea, orientarea specifică a interesului său nu l-a condus la proslăvirea poeziei și ridicarea ei deasupra tuturor celorlalte tipuri de artă și nu l-a împiedicat — spre deosebire de Vinogradov — să includă în cartea sa un capitol despre *Structura tipurilor de artă*. Ce e drept, atenția acordată acestei problematici, profunzimea cercetării ei s-au dovedit aici nesatisfăcătoare. Coldwell s-a limitat la împărțirea tipurilor de artă în două grupe, în funcție de faptul că utilizează „simboluri sonore" sau sînt adresate unei receptări pe cale vizuală. În prima grupă a plasat muzica, poezia și proza (cu statut de arte de sine stătătoare !) în cea de-a doua — pictura și sculptura, arhitectura și toate artele aplicate, precum și dansul, drama și cinematograful. Coldwell nu a reușit să meargă mai departe de această grupare generală, deși pe parcursul analizei a expus o serie de raționamente interesante atît despre specificul fiecărui grup de arte, și al fiecărei arte în parte, cît și despre apropierea reciprocă și diferențele dintre ele. (*ibidem*, 308—332).

Cel mai mare interes în cadrul acestui capitol il prezintă efortul vădit al autorului de a găsi *clementele de legătură între modalitatea de abordare logică și istorică a problemei*, atît

de caracteristică pentru metodologia marxistă în general şi care, aşa cum ne-am putut convinge, a fost proclamată de către gîndirea estetică sovietică încă de la primii ei paşi drept idealul său metodologic. Este elocvent în acest sens faptul că lucrarea lui Coldwell începe cu un capitol despre *Naşterea poeziei*, iar în capitolul dedicat problemelor de morfologie, autorul caracterizează în permanenţă modificările istorice survenite în structura diferitelor arte. Mai mult chiar, el încheie acest capitol cu afirmaţia că „tipurile de artă pot fi clasificate în funcţie de criteriul istoric, începînd cu momentul apariţiei lor în cadrul unui complex unitar, atunci cînd omul se ocupa de culgerea fructelor şi de vînătoare, şi terminînd cu dezvoltarea sa complexă în societatea împărţită în clase, care asigură înflorirea personalităţii". Autorul deosebeşte trei perioade fundamentale în dezvoltarea artistică a omului : prima (paleolitică) se caracterizează prin faptul că omul primitiv „se caută pe sine în mijlocul naturii" ; cea de-a două (neoliticul) — prin faptul că „introduce natura în societate, deşi eul lui încă nu este diferenţiat, ci trăieşte prin intermediul comunităţii" ; cea de-a treia (societatea împărţită în clase) — prin faptul că „eul social" se împarte în „indivizi care se deosebesc unul de altul, înfăţişînd în acelaşi timp natura ca un Univers în permanentă înnoire şi diferenţiere". (*ibidem*, 332).

Nu vom discuta acum această concepţie de filosofie a istoriei şi nici nu vom încerca să dezvăluim toate momentele ei vulnerabile. Este mai important, după părerea noastră, să subliniem un alt lucru : cu toată imperfecţiunea aplicării punctului de vedere istoric, totuşi acesta conţine, fără îndoială, un grăunte raţional, ceea ce a permis autorului să facă multe observaţii interesante cu privire la diversele faze ale procesului istorico-artistic ; pe de altă parte, şi acest lucru este acum deosebit de important pentru noi — Coldwell a considerat indispensabilă analiza istorică nu numai în cadrul analizei generale a artei, a esenţei şi a rolului ei social etc., dar şi în examinarea morfologiei acesteia. Din păcate, talentatul teoretician englez nu a trecut dincolo de formularea problemei, rămasă şi aceasta numai în stadiul de schiţă.

În estetica sovietică, se observă o creştere a interesului pentru studiul morfologic al artei în cea de-a doua jumătate a deceniului al şaselea, situaţie legată de avîntul general al gîndirii estetice din această perioadă. Problemei morfologiei artei îi sînt consacrate acum articole, broşuri, capitole din lucrări monografice, volume * şi, mai mult chiar, în manualele şi programele cursurilor universitare de estetică se introduce un capitol despre „tipurile de artă". Ca motto pentru acest capitol din istoria esteticii noastre ar putea fi luate cuvintele cercetătoarei N. Dimitrieva, scrise în 1962, ca introducere la admirabilul său studiu *Reprezentarea şi cuvîntul* : „Estetica nu se poate dezvolta pe cale pur intelectuală, tot aşa după cum nu poate decurge din practica oricărei arte, oricît de avansată ar fi aceasta. Toate artele trebuie să se afle în mod egal în cîmpul ei vizual, cu specificarea particularităţilor şi interconexiunilor lor, a limitelor şi posibilităţilor lor, a rolului lor istoric în permanentă modificare şi a cerinţelor speciale, puse în faţa lor de contemporaneitate". Această atitudine se explică prin faptul că „fiecare tip de artă posedă anumite posibilităţi specifice în privinţa conţinutului, inaccesibile, sau mai puţin accesibile pentru alte tipuri de artă. Acesta este, de fapt, specificul fiecărei arte, [...] care îi dă dreptul la o existenţă de sine stătătoare" (*3*, 6).

* Este elocvent faptul că în 1958 a apărut la Sverdlovsk o culegere de lucrări ale studenţilor intitulată *Specificul unor tipuri de artă* sub redacţia şi cu o introducere de L. N. Kogan (*280*).

Ce e drept, nu a fost prea ușor pentru cercetătorii noștri să-și însușească modul de abordare morfologică a studiului artei. Astfel, în manualele intitulate *Schițe de estetică marxist-leninistă* (1956), *Bazele esteticii marxist-leniniste* (1960), *Estetica marxist-leninistă* (1968), capitolul referitor la *Tipurile și genurile de artă*, se prezenta ca o înșiruire de schițe absolut independente una de alta, refritoare la tipurile fundamentale de artă, înșiruire precedată de o mică introducere generală. În aceste introduceri (scrise în toate manualele de I. Kolpinski) se spunea că tipurile de artă pot fi clasificate în mod diferit, că orice clasificare de acest fel este „convențională" (?) și că, de aceea, ca să nu mai despicăm firul în patru, este mai bine să caracterizăm fiecare tip de artă în parte (cf. *85*, 200 ; *84*, 470 ; *80*, 157). Această poziție, cunoscută nouă din istoria esteticii tradiționale, începînd de la Alain pînă la Gilson și foarte răspîndită în cadrul acesteia, în estetica marxistă apare ca ceva cel puțin straniu și nu poate fi explicată decît prin faptul că reprezintă cea mai lesnicioasă modalitate de rezolvare a unei probleme teoretice deloc ușoare.

Din păcate, acest mod de abordare a problemei a început să se răspîndească în manualele de estetică elaborate în deceniul al șaptelea atît în țara noastră, cît și într-o serie de țări socialiste — de exemplu în lucrările lui A. Zis (*64*, 133—198), E. John (*130*, 260—266), J. Szigeti (*162*, 62—136), Cf., de asemenea, lucrarea colectivă a esteticienilor ungari (*144*, *535—549*). Ce e drept, în nici una din lucrările autorilor menționați nu vom întîlni aceeași atitudine nepăsătoare față de clasificarea artelor care ne întîmpină în mod atît de deschis și insistent la Kolpinski.

Pentru respectiva perioadă din istoria esteticii marxiste este deosebit de simptomatică poziția lui G. Lukács, care, în esență, a oferit fundamentarea teoretică pentru analiza problematicii morfologice, aflată pe atunci în faza

de formare. Lukács și-a expus pentru prima oară opiniile în capitala sa monografie *Specificul esteticului*, a cărei primă parte a văzut lumina tiparului în 1963. Aici se vorbea despre importanța hotărîtoare a studiului interconexiunilor istoric modificabile dintre toate domeniile de creație în vederea rezolvării problemei sistemului artelor. Lukács recunoaște că „această problemă a fost și rămîne problema centrală a esteticii", iar relațiile reciproce dintre arte nu au un caracter întîmplător, ci „legic și sistemic". El afirmă totuși că „principiile de diferențiere" trebuie să fie extrase aici nu din „ideea estetică (frumosul), ci din sistemul altor cerințe — în ultimă instanță de natură socială — care determină apariția și existența diferitelor arte". În felul acesta, natura sistemului artelor este „istorico-sistematică" (*142*, 628). De aici derivă și atitudinea sa negativă față de orice încercare „a esteticii academice" de a cataloga artele după modelul științelor naturale descriptive, așa cum o făcuse, de exemplu, Linné.

Totuși Lukács nu a reușit să opună acestei catalogări o analiză „istorico-sistemică" a raporturilor dintre tipuri, genuri și specii de artă, și aceasta din cauza orientării sale literaturocentriste, atît de clar exprimată în concepția sa estetică generală, care l-a făcut să definească însăși esența artei prin noțiunea de *mimesis* și l-a obligat să privească literatura ca un fel de model ideal al creației artistice, apreciind toate celelalte arte în funcție de această măsură. De aceea, Lukács a efectuat analiza trăsăturilor generale ale artei aproape în exclusivitate pe baza materialului literaturii și artelor plastice, după care a consacrat un capitol special muzicii, arhitecturii, artelor aplicate, artei grădinilor și parcurilor, cinematografului și „sferei plăcutului", intitulînd acest capitol *Problema limitelor mimesului estetic*. În felul acesta, domeniile enumerate în cadrul activității artistice au devenit mai mult sau mai puțin niște modificări ciudate

ale esenței artei, în măsura în care „mimesisul" are, în cazul lor, așa cum recunoștea însuși teoreticianul, „forme cu totul deosebite". Este firesc ca în cazul unui atare mod de formulare a problemei, analiza artei ca *sistem original de tipuri de artă* să fie absolut imposibilă.

Pe lîngă aceasta, încă de la începutul deceniului al șaptelea, în lucrările cercetătorilor sovietici a început să se configureze și un alt mod de abordare în rezolvarea problematicii care ne interesează pe noi. Una din primele „încercări" în acest sens a fost cursul lui V. K. Skaterșcikov, *Tipurile de artă*, publicat în anul 1961. Aici se acordă o atenție deosebită nu caracteristicii fiecărui tip de artă, ci *structurii tipologice a artei în ansamblu*. În conformitate cu această premisă, autorul vedea sarcina principală a esteticii în domeniul în discuție în „dezvăluirea principiilor de clasificare a artelor, în stabilirea influenței reciproce dintre diferitele arte" (*15*, 155). Skaterșcikov a definit în felul următor punctele de pornire în rezolvarea acestei sarcini :

1) Concepția marxist-leninistă oferă „baza științifică a clasificării artelor".

2) Această clasificare nu va fi efectuată în funcție de „vreo caracteristică luată independent" ; de exemplu, comparația dintre muzică și literatură ne arată că acestea se apropie una de alta ca arte temporale, dar în ceea ce privește „tipul de expresivitate", muzica se apropie mai mult de arhitectură decît de literatură". Diferența dintre cele două „tipuri de expresivitate" este definită de autor prin noțiunile de *plastic* și *expresiv*, punînd în discuție caracterul convențional al acestor denumiri. Dintre *artele expresive* fac parte „muzica, unele genuri de dans, arhitectura, unele genuri de artă aplicată și decorativă".

3) O grupare aparte o reprezintă artele sintetice, care „îmbină în sine particularități atît ale artei expresive, cît și ale celei plastice".

4) Esențială este diferențierea artelor în „auditive" și „vizuale".

5) O altă direcție importantă a clasificării este împărțirea artelor în trei grupe : „arte care utilizează materiale naturale (marmură, lemn, metal în sculptură, arhitectură și artele aplicate), arte care utilizează ca material cuvîntul (literatura beletristică în primul rînd) și artele în care drept material apare însuși omul (artele interpretative)".

6) Pe lîngă principiile de diferențiere enumerate mai sus, pe care autorul le consideră fundamentele, mai există și principii auxiliare, cum ar fi împărțirea artelor în *utilitare* sau *derivate*, adică interpretative.

7) Împărțirea artelor este un rezultat al dezvoltării istorice. Arta primitivă nu cunoștea împărțirea în tipuri în sensul exact al acestui cuvînt, ea era o artă sincretică, diversele tipuri de artă nu erau diferențiate ca ramuri de sine stătătoare ale activității umane" (*ibidem*, 166—179). În concluzie, Skaterșcikov oferă prima definire a tipurilor de artă cunoscută în literatura noastră estetică : tipul de artă este un domeniu specific al activității artistice a oamenilor care se deosebește în funcție de acele laturi ale vieții pe care le reflectă cu precădere, în funcție de caracterul și tipul de expresivitate, de modul în care satisface necesitățile estetice ale omului, în funcție de materialul și legile de creare a imaginii artistice pe care le aplică (*ibidem*, 173).

Avem în fața noastră un fel de teze programatice ale unei lucrări uriașe în domeniul studierii sistemului artelor, al căror caracter cît se poate de rodnic nu poate fi negat, deși se prezintă oarecum în formă de schiță și, din această cauză, oarecum haotic : planurile de segmentare a artei relevate de autor nu au legătură unele cu altele, astfel încît nu se obține o imagine clară a structurii lumii artelor.

O altă schiță de rezolvare a acestei probleme a fost sugerată în aceeași perioadă în lucrarea lui G. Pospelov *Natura artei*, în care se găsește

un capitol nu prea mare intitulat *Genurile artei*. Poziția autorului se apropie de punctul de vedere al lui Skaterșcikov și se deosebește radical de cel al lui Kolpinski. Pospelov consideră că prezența unor anumite elemente comune sau definitorii în cadrul diferitelor arte nu este deloc convențională, ci dimpotrivă, bine determinată și ajută la clasificarea acestora. El deosebește, în primul rînd, trei grupe de arte — spațiale, temporale și spațial-temporale ; în continuare punctează deosebirile dintre artele *unidimensionale* și *artele de sinteză*, după care vorbește despre existența a două *genuri* de arte, care se deosebesc între ele în funcție de *punctul lor de pornire ;* acesta poate fi reproducerea lumii obiective sau a laturii subiective a vieții omenești. Făcînd o analogie cu eposul și liricul ca genuri ale literaturii, Pospelov numește aceste două grupe de arte *figurative* și *expresive* (*89*, 132—136).

Deși Pospelov nu a folosit metodele tradiționale grafice de fixare a rezultatelor clasificării artelor, vom face noi acest lucru în locul lui, în așa fel încît concepția sa să apară mai clar și pentru a putea fi mai ușor comparată cu concepțiile altor cercetători, expuse tot în tabele : Acest tabel ne permite să tragem următoarele concluzii : în primul rînd, concepția morfologică a lui Pospelov se află pe același plan cu alte clasificări bidimensionale cunoscute nouă și prezentate pentru prima oară în istoria științei sovietice prin intermediul sistemului lui Șmit, cu observația că ambele coordonate ale sistemului lui Pospelov sînt identice cu ale lui Șmit * ; în al doilea rînd, spre deosebire de sistemul lui Șmit (nu ne referim la deosebirile pur terminologice, întrucît nu au o importanță esențială), sistemul lui Pospelov deosebește foar-

* Nu ne putem da seama dacă această concepție îi era sau nu cunoscută lui Pospelov, întrucît în cartea sa nu există nici un fel de trimiteri la nici unul din precursorii săi din acest domeniu.

Tabelul 17

		Arte expresive	Arte figurative
Arte unidimensionale	Arte spațiale	arhitectura	pictura sculptura
	Arte temporale	muzica, literatura lirică (poezia)	— literatura epică și dramatică
	Arte spațial-temporale	dansul artistic	pantomima
Arte de sinteză		cîntecul coregrafia	— —
		drama opera baletul	

te riguros artele de sinteză de cele *unidimensionale* și, pe de altă parte, segmentează arta cuvîntului în două genuri de sine stătătoare — literatura și poezia — ceea ce duce la definirea muzicii ca artă temporală *expresivă*, lipsită de pereche în planul *artelor figurative* (de notat că Pospelov nu explică în nici un fel lacuna care se creează în acest fel). Statutul special al artei cuvîntului este motivat de teoretician prin faptul că aceasta dispune de un mijloc „elastic și universal“ de reproducere a vieții, și anume limbajul. Teza în discuție scoate în lumină orientarea generală literaturocentristă, care se menține în concepțiile estetice ale lui Pospelov și, în mod inevitabil, dă naștere unei construcții eronate în cadrul morfologiei artei (ca să nu mai vorbim de faptul că o atare orientare acordă problemei morfologiei artei un loc cît se poate de modest în economia cărții — cinci pagini din totalul de două sute !) *.

* Cinci ani mai tîrziu, în noua carte a aceluiași autor, intitulată ***Esteticul și artisticul***, care reprezenta

Tot în anul 1960 a apărut broşura lui V. Kojinov, intitulată *Tipurile de artă*, prima carte din istoria esteticii sovietice consacrată în mod special acestei probleme. Lucrarea a fundamentat aceeaşi concepţie expusă mai succint şi în cartea lui Pospelov *.

Ne putem convinge uşor de acest lucru, comparînd ţabelul construit de Kojinov (*11*, 24) cu cel în care am expus noi rezultatele cercetării lui Pospelov (cf. tab. 17 şi 18).

Deosebirile din cadrul schemei morfologice a lui Kojinov au, după cum vedem, un caracter particular : ele constau în faptul că teoreticianul a lărgit lumea artelor în comparaţie cu ceea ce descrisese Pospelov, punînd alături de arhitectură şi artele aplicate şi ornamentul, iar alături de teatru — arta cinematografică şi — ceea ce este încă şi mai important — găsind o pereche „figurativă" pentru muzică, într-o aşa-zisă *imitare sonoră* ; celelalte deosebiri nu ţineau decît de terminologie — Kojinov preferînd termenilor *spaţial, temporal* şi *spaţial-temporal* pe aceia de *static* şi *dinamic,* ceea ce a avut drept consecinţă creşterea inutilă a clasificării (artele temporale şi spaţial-temporale nu mai pot fi deosebite unele de altele, întrucît se află sub umbrela comună a artelor *dinamice)*

o variantă lărgită şi îmbunătăţită a celei dintîi, capitolul respectiv era reprodus cu o singură precizare : dansul şi pantomima au fost proclamate aici drept două genuri ale aceleiaşi arte — *arta mişcărilor trupului,* tot aşa după cum eposul şi liricul reprezintă două genuri ale artei cuvîntului (*90*, 288—289 şi 295—296). Rămîne însă, în continuare, inexplicabil, de ce era necesară această nouă introducere teoretică, ce anume oferea ea pentru înţelegerea legilor existenţei artelor.

* Nu vom încerca să explicăm această coincidenţă, întrucît la Kojinov la fel ca şi la Pospelov, nu există nici un fel de trimiteri la lucrări ale predecesorilor săi şi nici un fel de indicaţii cu privire la sursele utilizate în cadrul consideraţiilor sale referitoare la morfologia artei.

Tabelul 18

		Artele elocvente	Artele figurative
Arte statice („operele sînt obiecte")	Corpuri în spaţiu Linii şi culori pe o suprafaţă	arhitectura şi artele aplicate ornamentul —	sculptura pictura fotografia
Arte dinamice („operele implică forme de activitate")	Mişcările corpului sunetele vocii şi ale instrumentelor	dansul muzica	pantomima imitaţia sonoră (ca element într-o serie de arte)
Arta cuvîntului		poezia lirică	eposul şi drama
	mişcările corpului, sunetelor, limbajului, mişcarea liniilor şi suprafaţa ecranului, însoţite de muzică şi limbaj	baletul şi opera — —	teatrul (dramatic) filmul de animaţie

iar termenul *expresive* a fost înlocuite cu *elocvente*, ceea ce, trebuie să recunoaştem, nu este o soluţie prea reuşită. În legătură cu aceasta se mai cuvine să amintim (de fapt, mai exact, să repetăm, întrucît am mai avut ocazia să discutăm despre acest lucru, cf. *67*, 366—367), că expresivitatea nu este o *modalitate de creare a speciilor artistice* asemănătoare cu *plasticitatea ; expresivitatea* este o calitate intrinsecă şi indispensabilă a fiecărei arte, care defineşte legătura acesteia cu lumea spirituală sau imaginară a artistului, în timp ce plasticitatea este, în cel mai bun caz, una din cele două căi posibile de creare a speciilor artistice, cu ajutorul cărora imaginea exprimată se întruchipează în artă. De

accea, oricît de puţin reuşit ar fi termenul lui

Şmit de *arte nonfigurative* (întrucît are un caracter negativ) şi oricît de ademenitoare ar fi înlocuirea lui cu un termen cu sens pozitiv, totuşi nici noţiunea îngustă de *expresive*, nici cea foarte largă de *elocvente* nu se potrivesc cu scopul propus.

Eroarea cea mai gravă a schemei lui Kojinov constă însă în faptul că a plasat literatura — care în sistemul lui Şmit ocupă un loc aflat la întretăierea dintre artele spaţiale şi figurative — la fel ca şi Pospelov, într-o *serie independentă de arte*, paralelă cu artele *statice* şi *dinamice* *, reînviind, în felul acesta, reprezentările literaturocentriste ale lui Mendelssohn, Schelling ş.a. Şi lucrul acesta atrage după sine consecinţe dramatice pentru întreaga schemă.

Înţelegînd necesitatea de a găsi o „pereche" figurativă pentru muzică, considerată „elocventă", Kojinov a hotărît să introducă în lumea artelor o aşa-numită „imitaţie sonoră" cu statut de *tip* de artă — căci exact acesta este locul pe care îl ocupă în tabel (ce e drept, există aici o rezervă, întrucît se menţionează că imitaţia sonoră nu este decît „un element în cadrul unei serii de arte" ; dar, în acest caz, pe ce bază se delimitează acest „element" în cadrul tabelului alături de tipurile de activitate artistică propriu-zise ?). În ceea ce priveşte „despicarea" literaturii în două tipuri de artă independente — poezia lirică şi literatura epico-dramatică — se vede că eposul şi drama sînt reunite aici numai pentru simplul motiv că nu mai avem unde să includem drama ; dealtfel, în curînd însuşi Kojinov se va dezice de această schemă (însă fără nici un fel de autocritică) analizînd într-un articol publicat în „Teoria literaturii" eposul, lirícul şi drama în maniera tradiţională, ca *genuri* literare (315) *.

---

* „Conţinutul poeziei — îşi motiva autorul poziţia exact cu aceleaşi cuvinte ca şi Pospelov — este universal şi atotcuprinzător, întrucît cuvintele pot să cuprindă şi să reflecte orice fel de fenomen din lume" (*11*, 78).

Cîţiva ani mai tîrziu, tema care ne interesează îşi găseşte un loc central într-o altă broşură, numită de autorul ei *Dezvoltarea multilaterală a personalităţii şi tipurile de artă*. V. Vanslov a expus aici o serie întreagă de opinii critice întemeiate cu privire la concepţia despre morfologie a lui Kojinov, dar a respins, odată cu neajunsurile reale ale acesteia, şi principiile de segmentare a artei aflate la baza ei : el a respins în totalitate împărţirea în figurative şi expresive, fără o argumentare prea temeinică, definind, în acelaşi timp, segmentarea artelor în spaţiale, temporale şi temporal-spaţiale drept derivată şi nefundamentală. După părerea lui, trebuie considerate fundamentale deosebirile care iau naştere în lumea artelor ca urmare a mişcării activităţii artistice creatoare de la legătura directă cu munca — aşa cum se întîmplă în artele aplicate — la legătura cu jocul (unde se pierde orice funcţie utilitară şi arta se transformă într-un simplu spectacol). În felul acesta, tipurile de artă sînt dispuse într-o schemă lineară (*2*, 102—103).

Tabelul 19

Artele aplicate („ale muncii")	Artele figurative	Literatura	Muzica	Artele scenice („ale jocului")

---

* Trebuie să spunem că această primă carte a lui Kojinov, spre deosebire, de exemplu, de lucrarea sa următoare, deosebit de bine fundamentată, *Originea romanului* a fost scrisă uimitor de neglijent, neîngrijit şi că abundă în cele mai imposibile erori şi ciudăţenii. Nu putem decît să ne mirăm cum de V. Kudin a putut găsi drept unic neajuns al acestei cărţi... absenţa televiziunii din tabelul lui Kojinov şi cum de a putut accepta întru totul concepţia sa (cf. *74*, 110—111).

Va trebui să cădem de acord că în această raportare a artelor una la alta există o oarecare rațiune, totuși acest principiu de clasificare nu poate fi considerat nici unicul și nici definitoriu în domeniul morfologiei artelor. Legătura dintre creația artistică și celelalte forme de activitate umană — munca și jocul — nu caracterizează decît *un singur moment* al deosebirilor dintre arte avînd pentru acestea o importanță mai curînd de ordin exterior decît interior, structural. De aceea, nici nu trebuie să ne mire faptul că analiza sistemică a artelor s-a transformat în cazul lui V. Vanslov în confruntarea celor cinci ramuri ale creației artistice — căci pe drumul ales de el nu se putea merge mai departe.

Mai există un alt punct de vedere în legătură cu cercul de probleme care ne interesează și care a fost expus în anul 1965, în lucrarea lui I. Borev, *Introducere în estetică*, în care autorul are un capitol special intitulat *Tipurile de artă*. Structura sa ne aduce înapoi la tradiția consolidată deja în cercetarea sovietică de specialitate : o scurtă introducere intitulată *Principiile de clasificare a tipurilor de artă* precede o serie de paragrafe care descriu succesiv unsprezece tipuri de artă, începînd cu arhitectura și terminînd cu televiziunea. În această introducere este expus și punctul său de vedere în legătură cu esența problemei. În poziția lui se fac remarcate trei momente, și anume :

1) *Tradiționalismul opiniei generale*, în conformitate cu care tipurile de artă pot fi clasificate și așa — și așa, cu alte cuvinte pot fi împărțite în „spațiale și temporale, auditive și sonore, funcționale și nefuncționale, interpretative și neinterpretative", dar nici una dintre aceste împărțiri „nu are vreun rezultat științific prea mare" (*50*, 252).

2) *Originalitatea concluziei finale* care opune tuturor principiilor de segmentare enumerate, considerate sterile din punct de vedere teoretic, principiul de clasificare care fusese propus

„încă de Aristotel, și anume prncipiul diferențierii tipurilor de artă în funcție de obiectul (ce ?), modul (cum ?) și materialul (în ce ?) imitării" *(ibidem)*. Dar să ne amintim că, la Aristotel, această segmentare ternară se referea la *trei nivele morfologice diferite* — specie, gen și tip. Din păcate, Borev nu ne explică cum poate fi înfăptuită clasificarea tipurilor de artă pe baza acestui principiu.

Dar cea mai mare atenție o merită în opiniile sale cel de-al treilea moment, și anume :

3) *Principialitatea abordării istorice* a problemei care își găsește expresia, în primul rînd, în indicarea existenței a „două procese contradictorii", decurgînd din însăși istoria artei : mișcarea de la sincretismul inițial spre existența de-sine-stătătoare a diverselor tipuri de artă și „procesul invers, de sinteză a artelor" ; în al doilea rînd este vorba de relevarea dezvoltării inegale a artelor, ceea ce are drept urmare faptul că în diferite epoci o anumită artă devine „conducătoare" ; pe această afirmație se bazează egalitatea valorică a tuturor artelor (*ibidem*, 248—249). Este de la sine înțeles că aceste idei nu pot fi dezvoltate într-o carte de dimensiuni mici și cu caracter de popularizare. Din păcate, atunci cînd i s-a ivit această posibilitate — avem în vedere lucrarea sa următoare de dimensiuni mari și cu caracter generalizator, intitulată *Estetica* (*51*) — nu se știe din ce motive, autorul n-a profitat de ea.

O încercare similară de rezolvare a acestei probleme — caracterizarea sistemului artelor în dinamica istorică a apariției și dezvoltării lui — a fost întreprinsă în aceeași perioadă de către N. Kriukovski în monografia sa de dimensiuni nu prea mari, intitulată *Logica frumosului* (*73*). În esență, toată partea a doua a acestei lucrări — *Esteticul în artă* — este concepută ca o descriere succesivă a șase tipuri de artă (arta aplicată, arhitectura, arta ornamental-decorativă, muzica, artele plastice și literatura), precedate de o succintă introducere în care se formulează

problemele generale ale clasificării artelor şi se argumentează succesiunea propusă de autor în examinarea acestora. Astfel, ne dăm seama că Kriukovski acceptă şi repetă o schemă de cercetare cunoscută, străduindu-se însă să-i găsească o argumentare teoretică. El merge aici pe urmele lui Hegel, dar, din păcate, punctele slabe ale metodologiei lui Hegel s-au dovedit invincibile în cadrul lucrării de care ne ocupăm. Mai mult chiar, s-au hiperbolizat : este vorba de neglijarea mersului istoric real al apariţiei şi dezvoltării culturii artistice în numele unui model ideal pur logic de structurare a acestui proces („înainte de orice — spune el, este necesar să stabilim un tablou logic şi nu istoric al apariţiei diferitelor specii artistice") ; o variaţie nereuşită pe o idee a lui Hegel este şi principiul dispunerii artelor pe treptele unei scări, bazată pe scăderea treptată a elementului senzorial şi creşterea treptată a elementului raţional, ceea ce corespunde (!) unei mişcări de la convenţionalitate spre plasticitate. Dacă mai adăugăm la toate acestea şi faptul că lucrarea abundă în elemente vulgar-sociologice, sîntem nevoiţi să tragem concluzia că încercarea lui Kriukovski s-a dovedit a fi un eşec.

La polul opus se află încercarea cercetătoarei N. Dmitrieva întreprinsă în strălucitul său articol *Literatura şi celelalte tipuri de artă*, publicat în 1967 în vol. IV al *Scurtei Enciclopedii Literare* şi străbătută de un istorism real. Întreaga analiză a problemei este construită aici pe baza descrierii succinte, dar neobişnuit de dense şi precise, a dezvoltării inegale a artelor şi modificabilităţii raporturilor reciproce dintre acestea în mersul dezvoltării culturii artistice *(4)*. Există însă şi două momente în această lucrare care ne lasă un sentiment de insatisfacţie. În primul rînd, mersul dezvoltării inegale a tipurilor de artă este astfel prezentat aici, încît se infiltrează ideea priorităţii literaturii într-un mod care aminteşte din nou de logica lui Hegel ;

din această cauză se creează impresia că literatura îşi va păstra pentru totdeauna poziţia privilegiată pe care şi-a cucerit-o în secolul al XIX-lea (chiar şi arta cinematografică — cea mai influentă artă a timpurilor noastre, se suprapune aici peste literatură, cînd, în realitate, acest nou tip de creaţie a „înghiţit" literatura, incluzînd-o în structura sa plastică de sinteză). În al doilea rînd, în acest articol, istorismul este *opus* în mod clar analizei logice a structurii lumii artelor (dacă această analiză ar fi fost efectuată destul de riguros, concluziile literaturocentriste ale autoarei ar fi fost de neconceput).

Dacă lucrarea lui Kriukovski a demonstrat sterilitatea analizei pur logice a structurii lumii artelor, *în contradicţie cu istoria reală a culturii artistice, articolul* cercetătoarei N. Dmitrieva a demonstrat în mod nu mai puţin convingător că abordarea istorică a problemei în cauză, oricît de necesară ar fi ea, nu este totuşi valabilă *fără o analiză structurală logico-teoretică*. Înţelegerea acestei legături indestructibile dintre aspectul structural-logic şi istoric al morfologiei artelor ne întîmpină şi în articolul interesant, dar, din păcate, foarte scurt, al esteticianului român Ion Ianoşi, intitulat *Unitatea şi diversitatea artei (28)*. Aici, raporturile reciproce dintre tipurile şi genurile de artă sînt examinate din punctul de vedere al legii dialectice a dedublării unităţii ; acţiunea acestei legi face ca diferitele structuri artistice să formeze opoziţii de tipul obiectiv — subiectiv, figurativ — nonfigurativ, epic — liric, abstract — concret etc. În felul acesta se vede că, în cadrul fiecăreia dintre aceste opoziţii, raportul concret dintre arte este definit de cauze social-istorice, ceea ce face ca în anumite perioade toate artele să graviteze în jurul *lirizării* iar în alte epoci — în jurul *epicizării*, într-o anumită epocă se apropie de structura creaţiei muzicale, în alta — de modalitatea literară de exprimare a vieţii. Ianoşi nu ridică problema legăturii sistemice dintre aceste segmente dicotomice ale artei, care

se prezintă deocamdată ca o îngrămădire de segmentări alese în mod arbitrar.

În anii 1964—1965 a apărut partea a doua și a treia a lucrării *Lecții de estetică marxist-leninistă*, scrisă de autorul rîndurilor de față. Aici, cîteva capitole au fost consacrate în mod special analizei morfologice a artei. Într-un asemenea gen de lucrare, rezolvarea problemei nu putea fi prezentată, desigur, decît sub formă de schiță, ca o prefigurare a ideilor și principiilor a căror dezvoltare în detaliu rămînea să constituie obiectul unui studiu special. Din această cauză, nu vom analiza mai riguros această primă încercare de rezolvare a problemei, mulțumindu-ne să relevăm doar faptul că la concluzii analoge a ajuns, lucrînd în paralel, și V. Gusev, în lucrarea sa *Estetica folclorului (205)* *.

Titlul acestei lucrări nu prevestea o examinare mai largă a problemei care ne interesează. Cu toate acestea, analiza creației populare a fost efectuată de autor — probabil pentru prima dată — *într-un context morfologic larg*, ceea ce a oferit rezultate foarte interesante și importante atît pentru estetică, cît și — ne permitem să presupunem — pentru folcloristică. Două au fost motivele care l-au condus pe cercetător pe această cale: în primul rînd, studiind folclorul ca un gen special de artă, autorul s-a trezit în fața necesității de „a defini locul folclorului în sistemul artelor“ *(ibidem*, 81); în al doilea rînd, bogăția de manifestări concrete ale creației populare l-a obligat să întreprindă o clasificare internă a acestora, cu alte cuvinte, să privească folclorul ca pe un sistem de subunități de gen și specii, problemă căreia autorul i-a consacrat un capitol aparte.

* Într-una din note, autorul spune: „Acest capitol a fost scris înainte de apariția lucrării lui M. Kagan și am ajuns la concluzii asemănătoare lucrînd independent unul de altul“ *(205*, 85).

Nu putem să nu remarcă înaltul nivel teoretic al modului de abordare a problemelor de morfologie în lucrarea în cauză. Respingînd scepticismul relativist, propriu, după cum am văzut, nu numai unei serii întregi de cercetători nemarxiști, ci și unor cercetători sovietici (atît esteticieni, cît și folcloriști) Gusev a susținut cu optimism, așa cum se exprima chiar el, „patosul fundamental al lui V. Propp, convingerea lui cu privire la posibilitatea unei clasificări riguros științifice a folclorului“ (deși a pășit în această direcție pe un drum întrucîtva diferit de cel urmat de Propp). În același timp, Gusev a formulat foarte bine înseși principiile de analiză sistemică morfologică: „Orice fel de clasificare, dacă dorește și se străduiește să fie științifică, trebuie să fie construită nu pe o delimitare empirică și nici pe o dispunere arbitrară a tipurilor de arte, ci trebuie să pornească de la studierea particularităților specifice și obiective ale fiecărui tip...“ *(ibidem*, 102—103). Ca urmare a acestui fapt, la baza clasificării artelor, Gusev a plasat „deosebirile în modalitățile și mijloacele de reflectare plastică a realității în diversele tipuri de artă“; aceasta i-a permis să deosebească arte „temporale“ sau „dinamice“, arte „spațiale“ sau „statice“ și arte „spațial-temporale“; pe de altă parte, a evidențiat artele cu caracter figurativ și artele care „pot fi numite, în mod convențional, *expresive*“. Pe lîngă aceasta, Gusev a considerat necesar să introducă în sistemul artelor o a treia *coordonată*, care să definească deosebirile decurgînd din modul de receptare a artelor; în felul acesta el deosebește arte care sînt receptate pe cale vizuală, pe cale auditivă sau concomitent pe ambele căi *(ibidem*, 80—83) *.

* Ce e drept, Gusev nu putea să nu observe că apariția acestei triple segmentări în cazul de față coincide cu împărțirea artelor în spațiale, temporale și spațial-temporale, dar în loc să tragă de aici concluzia referitoare la dependența directă a acestei

Pornind la rezolvarea principalei sale sarcini — definirea locului folclorului în sistemul artelor — Gusev a caracterizat folclorul drept „o artă complexă, spațial-temporală, care recurge atît la imagini vizuale, cît și auditive“ și îmbină mijloacele figurative cu cele expresive : în legătură cu aceasta el ridică problema existenței unor tipuri sintetice și sincretice în cadrul sistemului artelor, din care face parte și folclorul. Aici Gusev s-a solidarizat din nou cu modul nostru de a pune problema și a citat schemele propuse de noi în *Lecții*, cu privire la artele sincretice și sintetice (*ibidem*, 84—86).

În ceea ce privește celelalte nivele morfologice, reprezentate în cartea lui Gusev — segmentarea pe genuri și specii a folclorului ca atare — trebuie să spunem că această clasificare elaborată de el este, fără îndoială, mult mai fundamentată și rezultatele ei sînt cît se poate de originale și extrem de interesante. În primul rînd, merită o atenție deosebită faptul că autorul corelează segmentarea folclorului pe genuri cu evidențierea „categoriilor“ sau „grupurilor“ de specii, diferenițate în funcție de „mijloacele de plasticitate sau expresivitate artistică și de caracterul combinațiilor dintre aceste mijloace“. Rezultatele acestei corelări sînt prezentate în tabelul următor (*ibidem*, 106) :

---

segmentări de cea dintîi, el s-a străduit să argumenteze caracterul ei de sine stătător, pornind de la faptul că cele două modalități de segmentare nu coincid în mod absolut. În ce puncte concrete se deosebesc ele ? Numai în aceea că printre artele vizuale s-a nimerit să apară și... *pantomima* și *pantomima cinematografică mută*. Argumentarea este în mod clar insuficientă, mai ales că pantomima cinematografică mută reprezintă un fenomen trecător și de scurtă durată în istoria artei, iar pantomima obișnuită, de regulă, are același acompaniament muzical ca și dansul. Iată de ce nu putem accepta ca teoretic argumentată propunerea de a completa modelul binar al sistemului artelor cu o a treia coordonată — căci pentru aceasta ne lipsesc atît argumentele de ordin faptic, cît și cele de ordin logic.

Tabelul 20

Genul	Combinația elementelor (grupelor) de bază					
	cuvînt-mimică	cuvînt-muzică	muzică-mimică	muzică-dans	cuvînt-muzică-dans	cuvînt-muzică-dans-mimică
epic	genurile de proză	genurile de cîntece	—	—	—	—
liric	—	genurile de cîntece	genurile muzical-coregrafice		genurile de cîntece și dansuri coregrafice	
dramatic	—	—	—	—	acțiunile rituale, jocul, teatrul popular	

Trecînd la problema diferențierii folclorului în funcție de genuri, Gusev remarcă faptul că în folclor lipsește o clasificare pe genuri unanim acceptată și „un criteriu unitar“ pentru o astfel de clasificare, ceea ce duce în mod inevitabil la cele mai imposibile „inconsecvențe“ și „contradicții logice“. Străduindu-se să depășească această confuzie teoretică, el ajunge la concluzia că aici nu este justificată „absolutizarea unei singure mărci“, și nici acceptarea eclectică „a totalității tuturor mărcilor“. Și aici Gusev susține ideea lui Propp (cf. *286 ; 287)*, referitoare la necesitatea evidențierii „mărcilor fundamentale“ ale speciei, considerînd că una dintre aceste mărci fundamentale este reprezentată de „unitatea dintre temă, forma artistică și funcția socială“, proprie speciei (*205*, 106—108).

Aplicarea acestui sistem de criterii permite să se construiască un tabel generalizator al genurilor, grupurilor, speciilor și tipurilor de forme ale creației folclorice (*ibidem*, 162—163). Trebuie să spunem că tabelul în discuție este prea mare pentru a-l putea reproduce aici și, dealtfel, nici nu corespunde pe deplin cu analiza teoretică efectuată.

Apreciind efortul de sistematizare depus de autorul *Esteticii folclorului* este necesar să luăm în considerație faptul că nu s-a realizat încă în estetica marxistă o definire a genului și speciei privite drept categorii morfologice *general artistice*. Pînă în momentul de față, și atîta timp cît această sarcină nu va fi rezolvată, teoriile diverselor arte luate în parte se vor învîrti în mod inevitabil în cercul unor clasificări în planuri diferite, independente una de alta, și, din această cauză, teoretic neargumentate. Astfel, de exemplu, V. Volkenstein a pus la baza segmentării speciilor dramatice tipologia „vinovăției dramatice" (*192*, 127), fără a se preocupa cîtuși de puțin de faptul cum poate fi legată (dacă, în general, poate fi legată !) această modalitate de segmentare cu principiile de segmentare din cadrul altor tipuri de artă. Nu este deloc de mirare că însuși conținutul noțiunilor de gen și specie este confuz, neclar și echivoc.

În anul 1930, în articolul *Speciile*, publicat în volumul IV al *Enciclopediei literare* (Literaturnaia ențiklopedia), A. Teitlin sublinia „caracterul nedefinit și echivoc" al termenului „specie", care este utilizat atît pentru desemnarea *speciilor* propriu-zise, cît și pentru desemnarea *genurilor* literare. Criticînd această practică, autorul articolului respectiv afirma că : „Speciile se află în același raport față de epos, liric și dramă ca și tipurile de artă față de genuri" (*325*, 109—110). Cinci ani mai tîrziu, în volumul IX al aceleiași enciclopedii, B. Rozenfeld, în articolul despre genurile poetice propune, cu toate acestea, să se deosebească două tipuri de specii, întrucît în cadrul mărcilor generale ale speciilor există variante de structuri stabile (de ex. romanul de moravuri, romanul de aventuri, psihologic etc. ; *296*, 728—729). În ceea ce privește problema genului, studiul teoretic al acestuia — după părerea lui Rozenfeld — „reprezintă unul din domeniile cele mai

complicate și, în același timp, cel mai puțin frecventate" în cadrul cercetărilor marxiste din sfera literaturii (*ibidem*, 729—730).

În ce măsură această situație s-a modificat ?

În anul 1948, G. Pospelov scria într-un articol : „Deși problema genurilor poetice îl interesa chiar și pe Aristotel, și în pofida faptului că în acest domeniu a fost creată o serie întreagă de studii excepționale, cum ar fi, de exemplu, capitolul întîi din *Poetica istorică* a lui A. N. Veselovski, sau *Evolution des genres* a lui Brunetière, putem spune că problema genurilor nu numai că nu este rezolvată pînă în momentul de față, dar nici măcar nu a fost formulată așa cum se cuvine. Lucrul acesta se explică prin faptul că este imposibil să clasificăm speciile în funcție de un singur principiu, oricare ar fi acela, și că este indispensabil să aplicăm și să combinăm două principii de clasificare care să se întretaie : unul care să definească tipul sistemului expresiv, și al doilea care să desemneze modul de abordare a caracterelor (*238*, 58—59) *.

Concepția lui Pospelov nu a fost sprijinită în cercetarea literară de la noi din țară și autorii manualelor de teorie a literaturii și de introducere în știința literaturii s-au întors la reprezentările tradiționaliste. Ca urmare, în 1956 G. Abramovici sublinia că pînă în momentul de față nu s-a stabilit încă o modalitate general ad-

---

* Idei asemănătoare au fost exprimate cu cîțiva ani mai devreme de către R. Wellek și O. Worren în lucrarea *Teoria literaturii*. Aici se spune : „După părerea noastră, specia trebuie să fie examinată ca un grup de creații literare unite teoretic atît prin forma externă (metrul specific sau structura specifică) cît și prin forma internă (atitudine, ton, finalitate — într-un cuvînt — prin obiectul reprezentării și modul de receptare a acestuia de către auditori). Elementul cel mai frapant este cînd o caracteristică, cînd alta (de exemplu în *pastorală* și *satiră* forma internă, în versul bisilabic și oda pindară — forma exterioară) în acest caz, sarcina criticii constă în a căuta o altă modalitate de apreciere cu ajutorul căreia să se completeze schema" (*364*, 241).

misă de abordare a noţiunilor de *gen* şi *specie*. Unii cercetători, pornind de la semnificaţia etimologică a cuvintelor, spun în loc de *gen* poetic — *specie* poetică *, denumind formele lor de utilizare *tipuri* şi *subtipuri*. Alţii respectă o altă împărţire, care ni se pare şi nouă mai acceptabilă. Conform acestei împărţiri, prin *gen* se înţelege modul de reprezentare (epic, liric, dramatic) ; iar prin *tip* — o anumită formă de poezie epică, lirică sau dramatică (romanul, oda, comedia) ; prin *specie* — un subtip al tipurilor existente (romanul istoric, poemul satiric etc.), iar deosebirile dintre tipuri şi specii se definesc, în ultimă instanţă, „prin caracterul obiectelor reprezentării“ (*169*, 225). În acelaşi timp, L. Şcepilova a recunoscut că „nu există o definiţie unitară pentru termenul de *gen*. Uneori, prin acest termen se înţelege un gen al producţiei literare (genul liric) dar de cele mai multe ori este vorba de o specie (roman, comedie). Uneori, termenul în discuţie este întrebuinţat pentru definirea deosebirilor tipologice (speciile romanului — istoric, psihologic, filosofic etc. Personal în ceea ce o priveşte, cercetătoarea preferă să utilizeze pentru caracterizarea mărcilor de gen propriu-zise ale producţiei literare termenul *forma creaţiei literare*, iar pentru a desemna deosebirile de tip — termenul *specie* (*333*, 187). Dealtfel, ea utilizează de multe ori ambii termeni în ambele sensuri.

Au trecut apoi încă zece ani şi, în cea de-a treia ediţie a *Bazelor teoriei literaturii*, L. I. Timofeev a fost nevoit să se exprime în aceiaşi termeni — „o terminologie precisă încă nu a fost stabilită în acest domeniu“ ; propriul său punct de vedere constînd în faptul că „segmentarea formelor literare trebuie să fie ternară — *gen* — *tip* — *specie* (la fel după cum susţineau şi Rozenfeld şi Abramovici). E drept că

* În limba rusă cuvîntul *janr* „specie“ este împrumutat din fr. *genre* şi este apropiat ca sens de cuvîntul autohton rus *rod* „gen“ (nota trad.).

această împărţire este prea detaliată şi inutilă (?) şi din această cauză s-ar putea întrebuinţa termenul specie în sensul de *gen*, iar termenul *formă a speciei*, în sensul de *tip*“ (*318*, 340—341).

În prima jumătate a deceniului al şaptelea, cercetătorii de la Institutul de literatură al Academiei de Ştiinţe a U.R.S.S. au elaborat o *Teorie a literaturii* în trei volume, interesantă, din foarte multe puncte de vedere ; unul dintre volumele acesteia este consacrat în mod special problemei genurilor şi speciilor literare. Din păcate, nici acestei lucrări nu i-a fost dat să înfăptuiască o cotitură importantă în studierea teoretică a problemei. Articolul lui V. Kojinov intitulat *În legătură cu problema genurilor şi speciilor literare* (315), care suferă de contradicţii extreme, nu a clarificat cîtuşi de puţin problema, la fel ca şi articolul aceluiaşi autor, *Specia*, din Mica Enciclopedie Literară (*241*). Comparînd cele două lucrări cu ceea ce s-a scris în vechea *Enciclopedie literară*, ne dăm seama că, în acest domeniu, poetica noastră nu a avansat deloc *.

Este adevărat că, în ultima vreme, starea de lucruri începe să se modifice şi în cercetările literare sovietice — fapt demonstrat şi de cartea lui G. Gacev *Bogăţia de conţinut a formelor artistice* **. Această reuşită şi profund ori-

* Se înţelege, nici ştiinţa occidentală nu se prezintă aici mai bine. Caracterizînd situaţia din ştiinţa literară vest-europeană de la mijlocul secolului al XX-lea, M. Verli avea dreptate să tragă concluzia că „în definirea termenului de *specie* nu există o opinie unitară“ şi că încercările savanţilor de a elabora o morfologie a creaţiei literare s-au topit într-o „imagine dezolant de confuză a unor tipologii care să intersectează şi se contrazic în toate direcţiile“ (*378*, 98—99) ; cf. şi afirmaţiile analoge ale lui R. Wellek şi O. Worren (*364*, 338), V. Kayser (*353*, 330—332).

** De fapt, ideile ei de bază au fost schiţate în articolele scrise de Gacev pentru volumul colectiv editat de Academia de ştiinţe şi intitulat *Teoria lite-*

ginală lucrare nu poate fi caracterizată pe scurt și la modul general, întrucît conține — pe lîngă o serie de valori de conținut și formale autentice — și un neajuns deosebit de supărător concretizat în lipsa de cumpătare în aplicarea principiilor de bază ale cercetării și a modalităților fundamentale de argumentare. Din această cauză, idei și argumentări valoroase se transformă aproape într-un fel de parodie : o afirmație incontestabil corectă de felul „forma reprezintă nu numai o construcție, ci și o concepție despre lume" (*195*, 39), este absolutizată în așa măsură, încît fiecare particularitate a rezolvărilor formale este ridicată la rangul de semnificație ideologică *, iar permanenta dezvăluire a formei interioare a cuvintelor devine un procedeu sîcîitor, dacă nu chiar pur și simplu un joc filologic. Dar lucrul principal în carte îl constituie, lăsînd de o parte toate aceste reticențe, aplicarea convingătoare a legii general estetice a conținutului formei la toate genurile și speciile artei (în particular, ale literaturii) — ceea ce demonstrează că *genul* și *specia* nu sînt niște formule structurale „goale", „vide", inventate de pedanți și depășite de vreme, ci forme în care are loc „confirmarea și întărirea conținutului" de-a lungul istoriei. Aceasta se explică prin faptul că „structurile literare pe care noi acum le ucidem și le transformăm în scheme, incluzîndu-le în categoria genului și a speciei, cum ar fi drama, satira, elegia, romanul — în momentul în care luau naștere erau o curgere normală a conținutului literar-artistic". Tocmai de aceea, în știința literaturii trebuie să se ia în considerare nu o simplă inventariere a formelor poetice, ci explicarea genezei lor și a sensului conținutului (*ibidem*, 16—17). În această direcție —a conținutului și a genezei — cartea lui Gacev a dezvăluit multe lucruri interesante și importante în cele trei genuri literare de bază și modificările acestora legate de specii.

În ceea ce privește problema segmentării pe genuri și specii a altor arte, situația nu se prezintă nici aici mai bine decît în teoria literaturii. Problemele genului nu sînt deloc cunoscute în teoria picturii sau a muzicii, iar termenii de *epic, liric* sau *dramatic,* deși se folosesc destul de des cu referire la tablouri sau simfonii, nu desemnează apartenența lucrărilor respective la un anumit gen. Este adevărat că, în ceea ce privește baletul, nu de mult a fost întreprinsă o încercare interesantă — dar din păcate teoretic inconsistentă, de a se defini trei genuri fundamentale prin transpunerea unei proiecții a segmentării pe genuri din literatură în cadrul baletului — în cartea lui P. Karp, *Despre balet* (*234*, 150—151). În ceea ce privește segmentarea pe genuri, în pictură, în sensul riguros exact al cuvîntului, criticii utilizează pînă acum principiul diferențierii tematice a speciilor, stabilit încă din estetica clasicismului (peisaj, portret, natură moartă etc.) *, în timp ce în muzică noțiunea de specie se utilizează în cu totul alt sens — așadar e vorba de sensuri total diferite și neavînd nici o legătură unul cu altul.

În *Micul dicționar muzical* al lui A. Doljanski, care a cunoscut mai multe ediții în deceniile al șaselea și al șaptelea, se spunea că specia este o „varietate a producțiilor muzicale, definită adesea în funcție de mărci diferite (structură,

---

raturii, însă de-abia în cadrul monografiei a reușit să-și dezvolte concepția cu amploarea și argumentarea cuvenită.

* De exemplu : În felul acesta, indiferent încotro ai porni, fiecare (!) element structural al formei epice conține un element important al concepției despre lume". Și această afirmație se referă la forma epică nu numai în ceea ce privește geneza ei, ci și în privința utilizării ei în perioada contemporană ! (*ibidem*, 102).

* În *Micul dicționar de termeni ai artelor plastice*, specia este definită pe scurt și foarte limpede ca „un domeniu al artei limitat la un anumit cerc de teme" (*246*, 48).

componența ansamblului de interpreți, caracterul și împrejurările interpretării etc.)" (*211*, 111). În ciuda faptului că după aceasta au mai apărut o serie întreagă de studii dedicate în mod special acestei probleme sau care o ating cel puțin tangențial, cum ar fi, de exemplu, lucrările cercetătoarei T. Popova (*282*), L. Mazel (*262*), V. Țukkerman (*326*), A. Sohor a fost nevoit să-și înceapă cartea sa *Natura estetică a speciei în muzică* (1968) de la teza că „Noțiunea de specie în muzică are multe interpretări. Teoreticienii și practicienii sînt de acord numai asupra faptului că specia, în conformitate cu semnificația textuală a cuvîntului, reprezintă un gen (tip, varietate) de producții muzicale. Dar speciile sînt definite și clasificate în mod diferit" (*306*, 6).

În această carte și într-un articol special care reia și dezvoltă aceleași idei (*362*) a avansat următoarea definire a speciei muzicale : „In muzică specia este un tip de producții muzicale definit în primul rînd de atmosfera de interpretare cu ale cărei cerințe corespunde în mod obiectiv lucrarea, precum și prin orice alt fel de semne suplimentare (formă, mijloace de interpretare, poetică, funcție practică) sau de îmbinare a tuturor acestor elemente" (*ibidem*, 28). Această definiție, care păstrează nivelele de segmentare relevate anterior de muzicologi, evidențiază drept fundamental un singur indiciu. Spre deosebire de predecesorii săi, nu numai muzicologi, ci și cercetători în domeniul artei și literaturii — autorul a depășit granițele analizei speciei închise în sfera unui anumit tip de artă și a pătruns pe calea *studierii comparate a principiilor diferențierii pe genuri în diverse arte*. Pentru teoria generală a speciei aceasta a reprezentat în cel mai înalt grad o mișcare progresistă, deși Sohor nu a mers prea departe pe acest drum : comparația dintre muzică și celelalte arte i-a fost necesară nu atît pentru a găsi legătura dialectică dintre legile generale și cele specifice în cadrul segmentării pe specii a tuturor artelor, cît mai ales pentru a sesiza particularitatea situațiilor care se creează în muzică.

Putem trage concluzia că, deși în etapa actuală de dezvoltare a gîndirii estetice marxiste — atît în țara noastră cît și în străinătate — studiul cercului de probleme morfologice estetice a găsit o serie de modalități rodnice de abordare, totuși mai rămîn încă multe, foarte multe lucruri neclare, discutabile, necercetate.

În lucrarea de față am încercat să oferim o rezolvare pentru această sarcină. Întrucît garanția unei analize reușite a problemelor teoretice constă în fidelitatea, acribia față de pozițiile metodologice, considerăm că este foarte nimerit să ne oprim puțin asupra acestor principii ale cercetării noastre, care decurg, pe de o parte, din teoria estetică marxistă și, pe de altă parte, din încercările descrise de noi de abordare a problemelor morfologiei artei, întreprinse în gîndirea estetică mondială.

Capitolul V

ISTORIA GÎNDIRII ESTETICE ȘI PRINCIPIILE METODOLOGICE ALE STUDIULUI MORFOLOGIEI ARTEI ÎN ESTETICA MARXISTĂ

1. Prima concluzie pe care sîntem în drept s-o tragem generalizînd întreaga evoluție a dezvoltării gîndirii estetice mondiale în domeniul examinat de noi, este că atitudinea sceptică și, cu atît mai mult, cea pur negativistă față de posibilitățile analizei morfologiei artei sînt neîntemeiate. Această poziție decurge, după cum ne-am putut convinge, fie dintr-o opinie eronată asupra naturii și esenței artei, fie din comoditate sau din lipsa dorinței de a face un efort acolo unde acesta poate fi evitat prin descrierea caracterisicilor exterioare ale diverselor fenomene artistice.

Studiind arta ca pe un sistem de clase, familii, tipuri, varietăți, genuri și specii, noi pornim de la faptul că, în domeniul respectiv, la fel ca și în toate celelalte, trebuie să acționeze anumite *legități obiective,* iar creația artistică nu reprezintă o împărăție a bunului plac, subiectivismului și haosului. Nu încape nici o îndoială că în artă rolul subiectului și al activității sale creatoare este excepțional de însemnat, că el poate fi considerabil mai mare aici decît în orice altă sferă de activitate umană. Măsura obiectivității — adică al gradului de independență față de voința, conștiința și dorința subiectului este, fără îndoială, alta în cadrul evoluției artistice, decît în evoluția biologică sau în cazul interacțiunii dintre particulele fizice și

elementele chimice. Din această cauză, indiferent cît de mult am dori să facem din estetică și știința artei o știință exactă, aplicarea principiilor din biologie, fizică, sau matematică are aici anumite limite. Dar, în același timp, dacă activitatea artistică creatoare a oamenilor nu ar avea la bază anumite legi obiective, ar fi lipsită de sens însăși existența unei științe despre artă. „Căci numai legea dă supremație libertății", scria în legătură cu aceasta Goethe în poezia *Natura și arta.* Este drept, putem aminti aici și cuvintele lui Diderot : „În artă nu există legi, pe care un geniu să nu le poată încălca", sau faimosul aforism al lui Pușkin : „Artistul trebuie judecat după legea pe care și-o aplică sie însuși" ; dar aceste raționamente nu pot fi interpretate în afara contextului întregului sistem de opinii estetice ale lui Diderot sau Pușkin, și în afara raportării la opera lor însăși. Dacă le vom examina însă în cadrul contextului și al raportării respective, se va vedea foarte clar cît de departe de o negare completă a legilor obiective ale activității artistice creatoare a omului erau creația și programul estetic al clasicismului din trecut. Promotorii acestuia nu recunoșteau legile pe care le formulase estetica clasicismului, dar erau ferm convinși de existența și cognoscibilitatea anumitor legități obiective, care defineau, de exemplu, deosebirile dintre literatură și pictură sau arta scenică, sau diferențele dintre dramă și nuvelă. Diderot respingea interpretarea clasicistă a deosebirilor dintre comedie și tragedie, dar această polemică și elaborarea așa-numitului „gen intermediar" — întreprinsă de el — comedia înaltă sau tragedia cotidianului, se sprijineau pe convingerea că fiecare specie are anumite limite obiective, dar, în același timp, există și posibilitatea obiectivă de „hibridizare" a speciilor. La fel, nemuritorul „roman în versuri" al lui Pușkin sau „poemul în proză" al lui Gogol au luat naștere nu din negarea absolută a oricăror legi ale speciei, nu dintr-un arbitrariu al voinței scriitoru-

lui, ci din strădania de a se descoperi posibilitățile ascunse în interacțiunea dintre o specie și alta. Căci specia reprezintă *memoria artei* spre care aceasta se întoarce necontenit și pe care niciodată nu o satisface pe deplin.

Deosebit de plină de învățăminte în acest sens este polemica remarcabilului marxist italian A. Banfi cu B. Croce. Acesta din urmă a prezentat la congresul Penclub de la Veneția, în 1949 niște teze prin care, în esență, nega din nou posibilitatea de clasificare științifică a genurilor literare : scopul unei asemenea clasificări, spunea el „nu constă în a confirma adevărul, ci în a crea o comoditate". Criticînd acest punct de vedere, Banfi scria : „În fond, eu nu pot să înțeleg cum un gînditor care se bucură de reputația de adept al istorismului, poate să se limiteze la afirmația că speciile artistice sau literare reprezintă pur și simplu niște scheme și clasificări abstracte". Dacă în antichitate, continuă Banfi, „o gîndire pătrunsă de un formalism eronat și de esențialism filozofic a reușit totuși să definească speciile drept niște esențe și calități imuabile", respingînd o atare opinie, „este lipsit de sens să le considerăm niște simple etichete de clasificare", niște noțiuni absolut și pur convenționale. Speciile literare și artistice iau naștere în practica estetică reală sub influența unor orientări diferite și au o existență istoric determinată — „noi nu sîntem decît martorii nașterii lor, ai dezvoltării lor diferențiate, ai epuizării lor". Aceasta înseamnă că nu se poate interpreta noțiunea de *specie* și limitele dintre specii în mod dogmatic, ca și cînd ar fi niște *structuri abstracte*, un *canon artistic*, ci trebuie examinate ca structuri artistice reale, cu existență și modificabilitate istorică (*444*, 85—87) *.

---

* În legătură cu aceasta, ni s-au părut deosebit de profunde raționamentele efectuate de G. Gacev prin care se combate atitudinea nihilistă față de

O atare dialectică a problemei nu este greu să fie raportată și la alte invariante structurale — la *genuri, tipuri* și *varietăți* ale artei. O operă artistică oarecare poate să nu fie foarte riguros definită din punct de vedere al speciei, genului sau chiar tipului de artă. Dar aceasta ține de însăși natura concretului — care, după cum sublinia V. I. Lenin, este întotdeauna mai bogat decît generalul. Generalul este stabil, invariant și reprezintă numai o abstragere din multitudinea de fenomene concrete dar are o existență la fel de reală ca și particularul și irepetabilul. De aceea, definirea caracteristicilor generale ale tipurilor, genurilor și speciilor de structuri nu va caracteriza niciodată complet lumea creațiilor artistice concrete ; dar fără a se cunoaște acest general, nu se poate sesiza nici caracterul lor specific, particular.

Din cele spuse mai sus reiese că analiza morfologică a artei este nu numai *posibilă*, ci și *necesară ;* este vorba numai să stabilim *cum* și *în ce scop* trebuie să se realizeze aceasta.

---

specie, răspîndită nu numai printre maeștrii artei, ci și printre teoreticieni — să amintim numai *Teoria literaturii* editată de Academie : „Fiecare epocă și fiecare subiectivitate — scrie Gacev — sînt înclinate să acorde o anumită preferință noutăților (aceasta înseamnă a înnoi cu adevărat viața, a iubi în special ceea ce este nou, înseamnă să te iubești pe tine însuți : căci în contemporaneitate se exprimă însăși esența artei, se fixează elementele ei trecătoare). Dar se vede că nu degeaba viața elaborează forme stabile : făurirea unor lucruri, contactele dintre oameni, modul de viață, gîndirea. În acestea se înfăptuiește de fiecare dată egalitatea și înfrățirea dintre epoci. În ele se continuă viața concretă a omenirii moarte ; înțelepciunea epocilor precedente este înțeleasă prin ele, își însușește și apropie de neamul omenesc toate noutățile". De aceea, în tradiția care păstrează stabilitatea speciei trebuie să vedem nu „numai ceva negativ, ci și binefăcător, forța populară care reflectă în sine profunda stabilitate a existenței, simplitatea și limpezimea valorilor ei cardinale, care nu se lasă dizolvate în vîrtejul amețitor al noutăților și modelor" (*195*, 19).

2. La baza oricărei analize a sistemului se află o anumită clasificare a fenomenelor sistematizate ; de aceea, succesul în opera de modelare a unui sistem depinde, în primul rînd, de *principiile de clasificare* aplicate în cazul respectiv. Nu ne vom opri aici asupra caracteristicilor regulilor generale de clasificare stabilite de logică (deşi, aşa cum a demonstrat prezentarea istorică precedentă, aceste reguli au fost şi sînt extrem de des încălcate, din care cauză chiar şi cele mai valoroase intenţii de construcţii sistemice s-au prăbuşit ca un castel din cărţi de joc). Merită să fie discutate în mod special mai cu seamă acele principii de clasificare care decurg din natura materialului studiat de noi.

a) Este necesar, în acest sens, să stabilim în primul rînd care dintre nivelele de clasificare a artelor trebuie recunoscut drept *definitoriu* şi luat ca *punct de plecare*. Căci, aşa cum a dovedit istoria gîndirii estetice, tipurile de artă vor fi comparate şi deosebite unele de altele în funcţie de nenumărate caracteristici : după particularităţile materialelor utilizate (cuvîntul, sunetul, piatra, mişcările corpului etc.) ; după modul de receptare a producţiilor artistice (pe cale vizuală, auditivă etc.) ; după modul de creaţie (individuală sau colectivă, primară sau secundară, adică interpretativă etc. ; după modul de reflectare a realităţii (figurative şi nonfigurative) ; după formele de existenţă ale imaginii artistice (statică, dinamică, sau spaţială şi temporală) etc.. Această abundenţă de nivele posibile de comparaţie ne poate duce la disperare (de aici au luat naştere, de fapt, atît în estetica occidentală, cît şi în cea sovietică, concluzii de felul acesta : dacă tipurile de artă pot fi clasificate şi aşa, şi aşa, asta înseamnă că toate aceste clasificări sînt relative, la fel de acceptabile şi preferinţa pentru unul sau altul nu decurge decît din raţiuni de comoditate dictate de cazul concret respectiv — alcătuirea unui catalog al unei biblioteci, a descrierii unui muzeu, sau elaborarea unei cărţi despre artă).

Pentru a ieşi din această situaţie trebuie să dezvăluim *raporturile de coordonare şi subordonare dintre înseşi nivelele de clasificare.* Încă de multă vreme s-a remarcat faptul că artele statice şi spaţiale sînt, în acelaşi timp şi arte optice, iar împărţirea artelor în primare şi secundare (interpretative) se produce numai în cadrul artelor dinamice, care sînt, în acelaşi timp, acustice sau optico-acustice etc., etc. Multitudinea nivelurilor de clasificare se datorează, în primul rînd, faptului că fiecare dintre acestea îşi are un anumit *punct de referinţă ;* operele artistice pot fi examinate fie în ceea ce priveşte actul de creaţie, fie actul receptării, fie realitatea reflectată în ea, fie materialul din care sînt construite, fie modul lor propriu de existenţă în spaţiu şi timp, dar numai cu greu am putea să considerăm că toate aceste raporturi sînt pe deplin egale şi de aceeaşi valoare. În realitate, în faţa noastră se află o *legătură sistemică,* o verigă centrală reprezentată, fără îndoială, de *existenţa reală a operei de artă.* Este cît se poate de clar că particularităţile receptării ei depind în mod nemijlocit de ceea ce reprezintă însăşi opera receptată — o construcţie în spaţiu, pe care putem şi trebuie s-o vedem, sau o construcţie sonoră pe care trebuie şi putem s-o auzim. Acelaşi lucru poate fi spus şi în ceea ce priveşte particularităţile construcţiei artistice — şi acestea se definesc prin însuşi caracterul produsului creat : un tablou nu se creează în acelaşi mod ca o simfonie, un poem sau un film, pentru că în fiecare din aceste cazuri structura procesului de creaţie este determinată de structura obiectului creat. De aceea ni se pare firesc ca la baza clasificării artelor să fie aşezate nu deosebirile dintre modalităţile de creare a valorilor artistice şi nici deosebirile dintre modalităţile de receptare a acestora, ci acele deosebiri care caracterizează însăşi *existenţa şi structura operelor de artă.*

b) O altă premisă metodologică pe care ne-o impune studierea atentă a experienței predecesorilor noștri constă în faptul că — așa cum scria despre aceasta Krug — în clasificarea artelor, este necesar ca de la bun început să fie deosebite structurile *simple* de cele *complexe*, adică artele a căror textură imagistică este unitară de cele sintetice și sincretice. Este vorba, în acest caz, nu numai de structurile complexe, plurivalente, cum ar fi folclorul sau arta scenică, ci și de cele mai simple îmbinări binare, cum ar fi cîntecul, în care elementele poetice se îmbină cu cele muzicale. Diferențierea artelor cu structură omogenă de cele cu structură heterogenă trebuie să fie recunoscută nu numai ca necesară, ci drept unul din *nivelurile primare ale clasificării*, întrucît este clar, de pildă, că Mendeleev nu ar fi descoperit niciodată legitatea sistemului periodic al elementelor dacă nu ar fi făcut o distincție foarte riguroasă între elementele simple și cele compuse — de exemplu între oxigen, hidrogen și apă sau între sulf și acid sulfuric *.

c) Al treilea principiu de clasificare pe care trebuie să-l acceptăm drept unul din principiile fundamentale ale morfologiei artei este împărțirea artelor în *monofuncționale și bifuncționale*. Am constatat modul în care s-a format atitudinea față de această împărțire în istoria gîndirii estetice mondiale — de la simpla eliminare din lumea artelor a artelor „inferioare" considerate mai puțin valoroase, pînă la dizolvarea completă a artelor „superioare" într-o măiestrie desăvîrșită, indiferent de genul de activitate, în creația tehnică, în „construcția

* În cazul în care nu se ține cont de această deosebire se poate ajunge la concluzia neîntemeiată la care a ajuns și Z. Lissa ; ea considera că tocmai „caracterul sintetic al artei cinematografice infirmă toate principiile de clasificare aplicate pînă acum" (*255*, 57 și 42). Lăsînd de o parte această afirmație, trebuie să spunem că, dealtfel, Lissa utilizează din plin în cartea sa toate clasificările existente.

vieții". Istoria științei ne învață că amîndouă aceste extreme sînt inconsistente și periculoase din punct de vedere practic. Depășirea lor impune formularea corectă a principiului celor *două forme de existență a artei*, numite sau *pură* și *aplicată*, sau *liberă* și *fixă*, sau *superioară* și *inferioară* și pe care am considerat mai nimerit s-o numim *monofuncțională* și *bifuncțională* (67, 372—378). Căci este vorba de faptul că orice valoare artistică poate fi creată ca atare, pentru a îndeplini o singură funcție — și anume acțiunea ei artistică asupra oamenilor, dar i se pot adăuga și alt gen de valori — utilitare — așa cum se întîmplă în arhitectură, artele aplicate și industriale, propagandistice sau de agitație, ca în arta oratoriei sau a reclamei, ori considerente legate de cult în diversele ritualuri religioase sau valori sportive, ca în cazul gimnasticii și patinajului artistic, documentare și de cronică, ca în cazul fotografiei artistice, documentar-artistice, cum e cazul filmului ; cultural-științific ca în genurile de literatură de popularizare a științei sau în cinematografie, sau acele genuri ale artelor plastice care participă la amenajarea expozițiilor istorice sau etnografice din muzee. Aceste două forme de existență a artei se raportează în mod diferit unul la altul în diverse etape ale istoriei culturii și în diverse sectoare ale lumii artelor, dar întotdeauna coexistă în cadrul ei ca *două modalități indispensabile ale activității artistice creatoare, în principiu egale ca drepturi și valoare, și la fel de necesare omului.* Din aceste motive ele nu pot fi nici identificate total unul cu altul, dar nici rupte complet unul de altul.

3. Indiferent cît de precis ar fi formulate și cît de bine ar fi aplicate principiile clasificării tipurilor de artă, rezolvarea sarcinilor morfologiei artei la acest unic nivel nu ne poate satisface. În legătură cu aceasta, aș dori să subliniez încă o dată importanța ideii expuse încă de Jonas Cohn cu privire la deosebirea de principiu dintre *clasificarea* și *sistematizarea* arte-

lor (este adevărat că acest teoretician considera că relația reciprocă dintre tipurile de artă permite clasificarea dar nu permite sistematizarea). Prin ce se deosebește sistematizarea de clasificare ?

În primul rînd, în timp ce clasificarea pornește de la datele empirice și are un caracter *inductiv*, sistematizarea pornește de la analiza capacității esenței date de a se diferenția și are, din această cauză, un caracter *deductiv* ; în al doilea rînd, abordarea sistemică necesită evidențierea *caracterului indispensabil* al deosebirilor pe care clasificarea se mulțumește să le fixeze ; în al treilea rînd, modelarea unui sistem impune *îmbinarea cîtorva niveluri de clasificare*, întrucît această pluridimensionalitate este condiționată de caracterul complex al obiectelor studiate, de multitudinea planurilor legăturilor și interconexiunilor lor ; în sfîrșit, această îmbinare trebuie să se prezinte ca o relație de *coordonare* sau *subordonare* între diversele direcții ale clasificării.

Segmentarea artelor pe tipuri este, fără îndoială, nivelul central al analizei morfologice, întrucît, pe de o parte, tipurile de arte se grupează, formînd adevărate „cuiburi" — *clase* și *familii* (vorbim astfel despre „arte spațiale", „arte figurative", „arte plastice" etc.) iar, pe de altă parte, fiecare tip de artă în sine se prezintă în fața noastră ca un sistem profund și multilateral segmentat, cuprinzînd *varietăți*, *genuri* și *specii*.

În legătură cu aceasta, în fața științei se ridică o serie întreagă de probleme : a) multitudinea de forme ale creației este un sistem organizat legic, sau reprezintă un haos de forme apărute la întîmplare ? b) dacă prima presupunere este corectă, trebuie oare să considerăm că principiile care guvernează sistemul respectiv sînt cu totul altele în cadrul fiecărui tip de artă și că, prin urmare, descoperirea lor cade în sarcina teoriei fiecărei arte în parte, sau avem mo-

tive să considerăm că avem aici a face cu cîteva forțe de diferențiere comune pentru toate tipurile de artă și care își au rădăcina în structura creației artistice, ca atare, subordonată, în consecință, studiului esteticii și nu teoriei literaturii, teoriei picturii, teoriei muzicii etc. ? c) dacă ultima ipoteză este corectă, cum putem explica multitudinea de planuri a segmentărilor interioare în cadrul fiecărui tip de artă, de unde apar toate aceste segmentări și care sînt legăturile reciproce dintre ele, ce *sistem de forțe* formează ele ?

În cartea de față se va face o încercare de a se studia raporturile reciproce dintre clase și familii de arte, tipuri de arte, variantele și ramurile acestora, în sfîrșit, între genuri și specii ale artei ca *sistem unitar și complex al formelor artistice, apărut în mod stihinic de-a lungul dezvoltării culturii artistice mondiale*, dar format ca sistem cu existență obiectivă, a cărui mobilitate istorică *nu modifică*, ci dezvăluie legitățile aflate la baza structurii sale.

4. Pentru ca această sarcină deosebit de complexă să poată fi îndeplinită cu succes, trebuie să respectăm cu maximă strictețe și să aplicăm cu maximă consecvență următoarele principii metodologice :

Este necesară, în primul rînd, elaborarea unor *criterii riguroase de deosebire a nivelurilor morfologice*, care să ne ferească de repetarea fenomenului atît de frecvent în trecut de mutare arbitrară a unui fenomen artistic de la un nivel la altul — astfel încît, de exemplu, liricul, eposul și drama sînt cînd tipuri de artă, cînd varietăți ale literaturii, cînd genuri ale acesteia, cînd specii ale artei cuvîntului ; alteori romanul sau satira figurează fie ca specii, fie ca genuri literare, etc., etc. Introducînd în felul acesta noțiunea de nivel *morfologic*, trebuie să stabilim ce nivele de diferențiere există în artă și care sînt, în consecință, criteriile deosebirii riguroase a „electronilor" artistici de „atomi", ale „atomilor" de „molecule", ale

„moleculelor“ de „celule“. Am utilizat această comparaţie cu lumea structurilor fizice, chimice şi biologice nu de dragul modelului, ci pentru a sublinia că este vorba nu de precizări de ordin terminologic şi pur formal, nu de un tribut plătit pedantismului morfologic, ci de înţelegerea *legilor raportării obiective a fenomenelor artistice care au loc la nivele diferite, cu o amploare diferită şi în genuri diferite.*

Unei gîndiri teoretice mai puţin dezvoltate ar putea să i se pară lipsit de importanţă cu ce cuvînt — *specie, gen, tip,* etc. — vom numi romanul, natura moartă, poemul, simfonia sau comedia — este important, să zicem, prin ce anume se deosebeşte comedia de tragedie, simfonia de fugă, natura moartă de peisaj, poemul de epigramă şi romanul de nuvelă...

O conştiinţă teoretică dezvoltată, dîndu-şi seama că orice terminologie este, fără îndoială, convenţională şi, în fond, neesenţială, va vedea atunci cînd noi vom numi anumite structuri artistice tipuri, sau specii sau genuri sau aspecte sau indiferent cum, că esenţa problemei şi semnificaţia ei teoretică nu constau în alegerea denumirilor, în etichetare. Vorbind despre importanţa tipologiei structurale a formelor creaţiei artistice, avem în vedere, în primul rînd, un fapt de mult recunoscut în cadrul ştiinţelor exacte şi, din păcate, încă nerecunoscut în ştiinţele umaniste, şi anume că este *necesar să se elaboreze un sistem de termeni care să reflecte sistemul real de relaţii din cadrul obiectului dat* şi să facă imposibilă desemnarea cu ajutorul unuia şi aceluiaşi cuvînt a unor relaţii, legităţi şi calităţi principal diferite (să amintim, de exemplu, ce rol important joacă în biologie subordonarea strictă şi riguroasă a noţiunilor *gen, specie, familie* etc.) ; tocmai din acest motiv nu se poate utiliza unul şi acelaşi termen — specie — pentru definirea ştiinţifică riguroasă a unor principii esesţial diferite de segmentare a fenomenelor artistice în cadrul fiecărui tip de artă. Încă şi mai important este

faptul că se pune nu numai problema descoperirii unei treminologii pentru legi ale diferenţierii structurale deja dezvăluite pe calea analizei ştiinţifice pentru fiecare tip de artă în parte, ci aceea a *căutării acestor legi,* cu alte cuvinte este vorba de o adevărată cerinţă teoretică de a înţelege de ce creaţia artistică din sfera literaturii, picturii, muzicii, etc. se împarte tocmai în tipurile cunoscute nouă şi nu în altele, care sînt, prin urmare, particularităţile structurale obiective ale fiecăruia din ele şi legăturile obiective dintre ele, raporturile lor de interconexiune şi interacţiune.

5. Un alt principiu metodologic care trebuie amintit în mod special, este modalitatea de abordare a graniţelor care despart diferitele tipuri, varietăţi, genuri şi specii de artă, care trebuie privite nu ca nişte pereţi de nepătruns, sau ca nişte şanţuri imposibil de trecut, ci ca nişte *zone de tranziţie în care are loc modificarea treptată şi trecerea unui fenomen în celălalt.* Am numi acest principiu *înţelegerea spectrală* a raporturilor reciproce dintre fenomenele artistice limitrofe. Vom fi de acord cu A. Ambros care spunea că „liniile de demarcaţie“ dintre arte sînt, în realitate, nu nişte linii, ci, mai curînd, „benzi mai largi sau mai înguste“ învăluite într-un crepuscul misterios, căci ceea ce se află în ele nu contrazic nici una din cele două arte. Şi nu trebuie să ne mirăm de acest lucru, remarca savantul, căci asemenea „zone de tranziţie cufundate în penumbră“ există chiar şi în natură — de exemplu, între regnul animal şi cel vegetal, sau între cel vegetal şi cel mineral“ (*1,* 143—144 ; cf. afirmaţiile analoge ale lui Volkenstein, *192,* 126—127).

În momentul de faţă, relativitatea graniţelor dintre tipurile şi speciile artei se reliefează şi mai pregnant. Într-unul din articolele sale, G. Tovstonogov, vorbind despre legătura reciprocă dintre teatru şi cinematografie, observa foarte spiritual : „Pretutindeni ne întîmpină furtul de

elemente limitrofe : cinematograful a pătruns pe teritoriul teatrului, teatrul pe cel al cinematografului" (*319*, 75). Avem impresia că am fi fost la fel de îndreptăţiţi să afirmăm acelaşi lucru despre raporturile reciproce dintre arta cinematografică şi literatură, dintre literatură şi muzică, grafică şi pictură. Ca urmare, îmbinarea fenomenelor artistice limitrofe — tipuri, varietăţi, genuri, specii — dobîndeşte un caracter spectral : o structură trece în alta treptat, în conformitate cu legea acumulărilor cantitative şi a modificărilor calitative. Evident, cele spuse mai sus nu înseamnează că limitele dintre diversele structuri ar dispărea şi că ştiinţa, în general, aşa cum ne asigură Kojinov, nu are nevoie de nici un fel de *clasificare formală* a speciilor (*315*, 46—47), sau că, începînd cu epoca romantismului, în literatură are loc *atrofierea speciei*, ceea ce face ca abordarea acestei probleme în legătură cu stadiul actual al artei cuvîntului să fie lipsită de sens (*ibidem*, 205—210). Indiferent cît de blînd ar trece muzica în literatură, indiferent ce scală a formelor de trecere ar uni poezia şi proza, indiferent cît de mult s-ar interpătrunde liricul şi epicul, nuvela şi drama, totuşi drama rămîne dramă, lirica — lirică şi nuvela — nuvelă, iar *romanul în versuri* al lui Puşkin sau *poemul în proză* al lui Gogol sînt posibile numai pentru că în mod real, incontestabil şi vizibil există anumite particularităţi calitative specifice romanului şi versurilor, poemului şi prozei.

În felul acesta, în estetica marxistă, analiza morfologică a artei presupune nu trasarea unor linii de demarcaţie rigide între tipuri, genuri şi specii ale artei, ci *evidenţierea dialectică a particularităţilor calitative proprii tuturor formelor concrete ale creaţiei artistice şi a raporturilor reciproce dintre ele, a trecerii uneia în alta, a influenţelor şi intersectărilor lor reciproce ;* ca urmare a acestui fapt, particularităţile calitative ale fiecăreia dintre ele se vor dovedi *a fi relative şi nu stabile în mod absolut, mobile*

şi nu statice, capabile de a se transforma şi nu încremenite sau moarte. Pentru a descoperi şi explica această dinamică vie a raporturilor reciproce dintre toate formele creaţiei artistice, trebuie să examinăm sistemul artelor în mişcarea sa istorică, adică *să îmbinăm cît se poate de strîns metoda de cercetare logică cu cea istorică.*

6. Principiul unităţii dintre cercetarea logică şi istorică a fost recunoscut de multă vreme drept unul dintre principiile fundamentale şi universale ale metodologiei marxiste. De aceea ni se pare inutil să mai cităm nenumăratele afirmaţii făcute pe seama ei de către Marx, Engels şi Lenin — căci ele sînt, fără îndoială, arhicunoscute. Nu ne vom opri nici asupra importanţei speciale pe care o prezintă acest principiu pentru estetică — căci despre acest lucru s-a scris destul de mult în ultimii ani. Considerăm însă că este necesar să ne oprim asupra rolului îmbinării cercetării logice cu cea istorică în cadrul studierii legilor morfologiei artelor ; dealtfel, în legătură cu aceasta, va trebui să atingem şi anumite probleme de metodică generală, întrucît cercetătorii sovietici nu au ajuns încă la un consens asupra felului cum trebuie să se prezinte îmbinarea metodei istorice cu cea logică în teoria estetică.

Pe parcursul discutării celor trei volume editate de Academia de ştiinţe,intitulate *Teoria literaturii,* şi care au un subtitlu programatic — *Problemele fundamentale în lumina istoriei,* cît şi în ultima ediţie a propriei sale lucrări, *Bazele teoriei literaturii,* L. Timofeev şi-a exprimat anumite temeri în legătură cu faptul că teoria literaturii s-ar putea transforma într-o istorie a literaturii în cazul aplicării principiului istorismului, caracteristic pentru lucrarea în discuţie (*318*, 8). Făcînd abstracţie de cît de întemeiate sau neîntemeiate erau aceste temeri în cazul respectiv, am dori numai să arătăm că principiul unităţii dintre abordarea logică şi istorică include în sine o anumită con-

tradicție dialectică, întrucît reprezintă o adevărată *unitate a contrariilor*. Din această cauză, dezvoltarea acestei dialectici presupune și eventualitatea ca una din laturi să precumpănească asupra celeilalte, cu alte cuvinte, ca uneori să prevaleze momentele logice și altă dată cele istorice. Fără discuție, *poetica istorică* și *estetica istorică*, trebuie să rămînă, în primul rînd, *poetică*, respectiv *estetică*, adică niște *discipline științifice teoretice*, care să nu se transforme într-o descriere sumară a mersului concret al dezvoltării sferei activității umane studiate ; la fel de indiscutabil este și faptul că analiza teoretică nu poate face abstracție de mersul concret al istoriei, neglijînd mișcarea sa reală sau aplicîndu-i scheme construite logic.

Folosind în acest sens experiența științei noastre și a esteticii contemporane în general, profitînd de prețioasa experiență a lui Hegel, Belinski, Veselovski și Taine, ne-am străduit ca în studiul de față să legăm cît mai organic aspectul logic de cel istoric în analiza relațiilor reciproce dintre tipurile, varietățile, genurile și speciile artei. Necesitatea unei asemenea legături era dictată în cazul de față nu numai de rațiuni de ordin logic, ci și de altele, speciale, decurgînd din înseși particularitățile temei studiate de noi. Aceste considerente sînt următoarele :

În primul rînd, chiar dacă aruncăm numai o privire superficială asupra istoriei universale a artei, vom descoperi modificări substanțiale în structura morfologică a activității artistice a oamenilor din cele mai diferite epoci. De exemplu, segmentările în genuri și specii care erau caraceristice culturii artistice a antichității nu sînt cunoscute în societatea primitivă și sînt cu totul altele în societatea medievală. Pe parcursul dezvoltării istorice a artei, unele tipuri și specii ale creației artistice se nasc, altele mor, altele suferă modificări radicale ; în același timp, se modifică necontenit și granițele lumii artelor și raporturile reciproce dintre di-

versele sale domenii ; din aceste motive morfologia artei nu poate să nu fie o morfologie istorică, adică nu poate face abstracție de procesul formării sistemului artelor, multiplelor modificări consecutive și inevitabile din cadrul acestuia. Ea nu are dreptul să absolutizeze un tip istoric concret sau altul din cadrul acestui sistem — nici chiar pe cele contemporane — deoarece și starea actuală a culturii artistice este tot *temporară* și trebuie examinată în dinamica sa istorică, în perspectiva transformărilor sale viitoare.

De aici reiese că, în al doilea rînd, aplicarea cu consecvență a principiului unității dintre analiza logică și cea istorică în cadrul sistemului artelor este indispensabilă nu numai pentru a se sesiza legitățile structurale importante ale trecutului evoluției culturii artistice, ci și în vederea trasării *corecte a drumului dezvoltării ei în epoca actuală*, în așa fel încît să nu contravină intereselor practicii artistice. Căci, în sfera artei, lupta cu subiectivismul, pe de o parte, și cu dogmatismul, pe de altă parte, cere ca teoria să fie *o logică istorică a etapei contemporane a dezvoltării culturale a omenirii*, adică să descopere legitățile care se conturează astăzi în sistemul artelor, dar fără să-l canonizeze, fără a se strădui să-l imortalizeze conferind statut de normă acelui ansamblu de tipuri, genuri și specii, care există în etapa actuală, și raporturilor dintre ele. Numai în acest caz morfologia artei va avea pe lîngă o valoare pur teoretică, și una practică.

În această direcție, în fața morfologiei artei se ridică aceleași sarcini ca și în fața scientologiei contemporane, care studiază în mod activ problema sistematizării științelor, ținînd seama de dinamica istorică a cunoașterii științifice ; putem cita în acest sens lucrarea fundamentală a academicianului B. Kedrov *Clasificarea științelor* (449), sau pe cea a lui B. Ananiev, *Omul ca obiect al cunoașterii* (440). „Nu poți înțelege nimic din clasificarea științelor — afirma cu

hotărîre J. Piaget — dacă le examinezi în mod static, întrucît cunoaşterea se află într-o permanentă formare şi neîntreruptă modificare". Din aceste motive, „sistemul ştiinţelor nu poate fi linear", conchidea renumitul psiholog elveţian, dînd o înaltă apreciere „clasificării nelineare a ştiinţelor, oferită de Kedrov" (*459*, 74).

Crearea unei clasificări analoge nelineare a artelor, *adică relevarea raporturilor sistemice care leagă şi despart clasele, familiile, tipurile, varietăţile, genurile şi speciile artei, conturîndu-se şi modificîndu-se neîncetat în procesul dezvoltării culturii artistice* reprezintă însăşi sarcina pe care trebuie s-o rezolvăm în cadrul studiului de faţă. Ea este aceea care a determinat şi structura actuală a cărţii.

Imediat după prima parte, secţiunea istoriografică şi metodologică, urmează partea a doua — secţiunea istorică. Fără a ieşi în cadrul acesteia din sfera teoriei şi fără a ne strădui să prezentăm o descriere succintă a întregii evoluţii a culturii artistice mondiale ne-am propus să relevăm aici următoarele aspecte : a) legităţile formării activităţii artistice a omului, ca activitate de tip sincretic ; b) legităţile procesului de diferenţiere a acestui sincretism primar şi de formare a noilor forme artistice pe treptele înalte ale dezvoltării artei şi dispariţia unor forme vechi de creaţie ; c) legităţile procesului de integrare, adică de formare a structurilor artistice heterogene ca rezultat al intersectărilor structurilor artistice omogene.

Partea a treia are un profil pur teoretic. Aici sînt evaluate rezultatele analizei procesului istorico-artistic, făcîndu-se abstracţie de evoluţia lor concretă, drept care toate formele artei sînt prezentate ca şi *cînd ar exista concomitent* (după cum spunea Engels, aici „ne întîmpină aceeaşi metodă istorică, eliberată însă de forma ei istorică..." — (*455*, vol. 13, 497). Aceasta ne permite : a) să delimităm *graniţele lumii artelor,* şi *legile structurii sale interne ;* b) să reliefăm *toate posibilităţile morfologice* cuprin-

se în cunoaşterea lumii pe cale artistică dar care, în diferite etape ale istoriei artei şi inclusiv în etapa actuală, nu se realizează complet ; c) să descoperim *toate nivelele morfologice* la care se concretizează activitatea creatoare a omului şi să relevăm *legătura sistemică dintre ele.*

În sfîrşit, partea a patra şi ultima a studiului nostru, la care autorul lucrează în momentul de faţă şi care urmează să fie publicată în viitorul apropiat, este gîndită ca o secţiune istorico-teoretică. Aceasta înseamnă că ea este chemată să sintetizeze analizele efectuate în primele două părţi, reunindu-le într-un echilibru relativ. Va fi vorba aici de studierea *dinamicii istorice reale a sistemului de clase, familii, tipuri, varietăţi, genuri şi specii ale artei,* dinamică condiţionată de coliziunea permanentă dintre factorii sociali determinaţi şi posibilităţile interne de care dispune fiecare artă. Necesitatea studierii acestor legităţi este legată şi de faptul că în istoria culturii artistice se modifică nu numai alcătuirea sistemului artelor, ci şi structura lui internă, întrucît *raportul concret dintre diversele modalităţi de cunoaştere artistică a lumii este un raport dinamic în cel mai înalt grad.* Numai pe această treaptă a analizei morfologice va fi posibil să dezvăluim şi particularităţile de conţinut şi nu numai pe cele formale ale fiecărui mod de creaţie artistică, să evidenţiem măsura în care acestea răspund necesităţilor multiple ale societăţii aflată pe diferite trepte ale dezvoltării ei, în sfîrşit, să arătăm în cel fel, de-a lungul dezvoltării inegale a artelor (tipurilor, genurilor, speciilor), se modifică nu numai locul fiecăreia dintre ele în cadrul sistemului general, ci şi capacitatea sa de a-şi exercita influenţa asupra alteia şi cum se lărgesc sau se îngustează posibilităţile fiecărei arte, volumul conţinutului ei.

Se pare că această structură a lucrării corespunde esenţei problemei studiate şi realizează, în acelaşi timp, cu maximă eficienţă, potenţia-

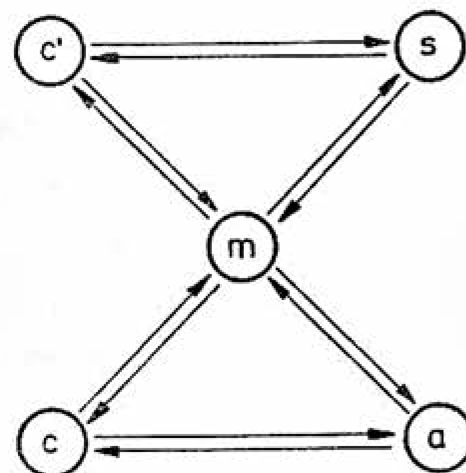
lul intern inclus în orice metodă de cercetare teoretică şi istorică. Cu alte cuvinte, lumea artelor este examinată de noi ca un *sistem dinamic complex* care necesită o abordare istorico-sistemică.

7. Experienţa predecesorilor noştri ne-a demonstrat că în toate situaţiile studierea morfologică a artei s-a sprijinit pe definirea a *ceea ce reprezintă în general arta, care este esenţa şi structura ei;* pornind de la această premisă, reprezentanţii esteticii formaliste, de exemplu, acordau o importanţă covîrşitoare particularităţii materialului concret din care era construită opera de artă, iar reprezentanţii esteticii intuitiviste negau însăşi posibilitatea clasificării rezultatelor creaţiei artistice. Evident, ne revine şi nouă sarcina să precizăm, fie chiar şi pe scurt, ce înţelegem prin artă, ceea ce va sta la baza întregii noastre analize morfologice.

Repetînd ceea ce am mai afirmat în legătură cu aceasta într-o serie de cărţi şi articole din ultima vreme (*448 ; 67 ; 68*), vom defini arta ca *o modalitate de modelare a experienţei de viaţă a omului care serveşte la obţinerea unei informaţii specifice cognitiv-apreciative, la păstrarea şi transmiterea ei cu ajutorul unui sistem special de semne alegorice (semne artistice).* Această structură unică poate fi redată prin schema următoare :

Simbolurile *c* şi *a* denumesc aici elementele *cognitive* şi *apreciative* indestructibil legate printr-o relaţie bilaterală (mai exact spus, este vorba de subsisteme), din a căror interacţiune ia naştere conţinutul artistic specific inclus în artă. Pentru ca informaţia respectivă să poată fi obiectivată şi transmisă, este necesar să dobîndească o formă materială, iar aceasta din urmă să capete un caracter semiotic. Ca urmare, simbolurile *c'* şi *s* denumesc, respectiv, elementele *constructiv* şi *semiotic* (mai exact spus, subsistemele), din a căror contradicţie ia naştere *forma exterioară* a artei. Cît priveşte sim-

Tabelul 21



bolul *m*, acesta desemnează veriga centrală a structurii artei, în care se manifestă capacitatea sa de a *modela* raporturile vitale şi care joacă rolul de *formă internă*, asigurînd trecerea spiritului în material, posibilitatea îmbinării lor organice în structura unitară a imaginii artistice.

Tocmai de la această înţelegere multilaterală a structurii artei vom porni în continuare, în studiul nostru.

Partea a doua

ISTORIE
De la sincretismul artistic primitiv la sistemul contemporan al artelor

Capitolul VI

SINCRETISMUL ARTEI PRIMITIVE

Există două particularităţi ale treptei primitive de cunoaştere artistică a lumii de către om care prezintă interes pentru analiza morfologică a artei.

Prima constă în faptul că, iniţial, graniţele dintre sfera artistică şi sfera neartistică (cuprinzînd activitatea practică, religioasă, de comunicare etc.) ale activităţii umane erau nedefinite, confuze şi adesea insesizabile. În acest sens se vorbeşte foarte des de sincretismul culturii primitive, avîndu-se în vedere caracterul ei difuz specific în ceea ce priveşte diferitele modalităţi de cunoaştere practică şi spirituală a lumii.

Cea de-a doua particularitate a treptei iniţiale a dezvoltării artistice a omului constă în faptul că aici lipseşte cu desăvîrşire orice diferenţiere clară şi definită a structurii pe genuri, specii sau variante. Arta cuvîntului încă nu este separată de arta muzicală, creaţia epică de cea lirică, operele istorico-mitologice de cele de moravuri. Şi, în acest sens, în estetică se vorbeşte de multă vreme de *caracterul sincretic* al formelor de artă timpurii, a cărui expresie în planul morfologiei este reprezentată de *caracterul amorf* al creaţiei, cu alte cuvinte, de absenţa unei structuri cristalizate.

Aceste două particularităţi ale culturii artistice primitive necesită o analiză mai aprofundată. Să începem cu prima din ele.

1. Caracterul bifuncţional al artei primitive

Din momentul în care s-a trecut la o analiză serioasă a stratului arhaic al istoriei culturii, estetica s-a lovit permanent de următoarea problemă : pot fi oare considerate *artă* acele forme de activitate ale omului primitiv, care prezintă asemănări exterioare cu creaţia artistică a oamenilor civilizaţi ? Justificarea acestor îndoieli rezidă în *impuritatea* estetică a inscripţiilor paleolitice, a dansurilor şi cîntecelor popoarelor primitive, a legendelor şi povestirilor acestora. Cercetarea lor a dovedit că în toate aceste cazuri avem a face nu cu o *artă pură*, adică cu *o producţie artistică în sine,* ca să folosim cuvintele lui Marx (455, vol. 12, 736), ci cu activităţi care posedă într-un grad mai mare sau mai mic şi o anume funcţie *utilitară :* — ritual-magică, practico-cognitivă sau semiotico-comunicativă.

În această situaţie, devine cît se poate de îndreptăţită întrebarea : avem oare dreptul să vorbim despre o *artă* primitivă, din moment ce aceste forme de activitate umană despre care a fost vorba aveau o funcţie utilitară, aduceau cu sine un conţinut extraestetic şi erau considerate de înşişi oamenii primitivi nu drept nişte reprezentări artistice ale vieţii, ci drept instrumente ale activităţii practice, de producţie, de cult sau de comunicare ?

S-ar părea că există toate motivele să cădem de acord cu cei care dau un răspuns negativ la această întrebare. Dar, înainte de a pronunţa sentinţa definitivă, să luăm în consideraţie următoarele fapte.

În primul rînd, definirea naturii obiective şi a esenţei unui fenomen social nu se poate baza

pe reprezentările subiective referitoare la respectivul fenomen aparținînd oamenilor care participă la crearea sau receptarea lor. Să ne amintim cu cîtă grijă ne prevenea Marx să nu-i apreciem pe oameni și epocile lor în funcție de ceea ce cred ei înșiși despre acestea. — Conștiinței de sine a fiecărei epoci îi este proprie o anumită doză de eroare, de iluzie, de neînțelegere a sensului real al acțiunilor umane și această doză este cu atît mai mare, cu cît ne afundăm mai mult în negura veacurilor. De aceea, reprezentările omului primitiv cu privire la esența și scopul dansurilor, cîntecelor, miturilor și podoabelor sale sînt ultimele elemente care ne pot servi drept criteriu pentru definirea caracterului și rolului real al respectivelor forme de activitate.

În al doilea rînd, în arhitectură și în artele aplicate, regăsim pe tot parcursul istoriei atît funcția utilitară, cît și un anume conținut extraestetic, ceea ce nu ne împiedică totuși să calificăm aceste domenii de creație drept *tipuri de artă*. Este drept că această calificare, așa după cum am văzut, a fost combătută nu o dată în istoria esteticii, dar ne-am putut convinge și de faptul că această „discriminare estetică" a arhitecturii și artelor plastice a fost întîmpinată de fiecare dată cu o ripostă energică și a fost recunoscută drept inconsistentă din punct de vedere teoretic. Istoria științei noastre demonstrează că numai de pe pozițiile unui estetism extrem, care tratează creația artistică drept un joc liber al formelor, nedeterminat și avînd un scop în sine, ducînd la o ruptură totală între practic și estetic, este posibilă excluderea logică și consecventă a arhitecturii și artelor aplicate din universul artei. Respingînd o asemenea concepție asupra esenței artei, nu putem totuși să negăm calitatea artistică a artei primitive numai pe baza faptului că avea, în esență, o destinației utilitară și un conținut practic.

În al treilea rînd, nu punem la îndoială esența artistică a artei creștine medievale, sau a artei budiste, deși caracterul lor religios și, într-un fel, magic, nu este deloc mai puțin evident decît în cazul artei comunității gentilice. Din această cauză, integrarea formelor străvechi ale activității artistice în sistemul cultului totemic sau animist nu poate servi drept „acuzație" împotriva artei primitive.

În al patrulea rînd, așa cum dovedește întreaga istorie a culturii artistice, operele de artă au fost foarte adesea — și mai sînt în continuare — „îngreuiate" de diverse semnificații informative, comunicative, de semnalizare etc. Tocmai această semnificație *dublă — artistico-neartistică* este specifică pentru cîntecul războinic, pentru afișul politic și mobilizator, pentru versurile de reclamă, pentru multe produse de orfevrerie și podoabe vestimentare (de exemplu, însemnele distinctive ale monarhului, ale ofițerilor, ale clericilor), prezentarea manuscriselor medievale sau arta grafică modernă. În consecință, indiferent cît de importantă ar fi ponderea specifică a acestor elemente extraestetice în arta primitivă, lucrul acesta nu trebuie să ne împiedice s-o privim totuși ca *artă*, dacă vom descoperi că sensul obiectiv și conținutul real al formelor respective de activitate nu sînt pur și simplu forme de comunicare, de semnalizare sau informare, ci includ în sine o premiză esențială internă, indispensabilă, cu caracter specific artistic.

De aici rezultă că rezolvarea problemei : „a existat oare o artă primitivă ?" depinde tocmai de modul în care vom descoperi sau nu în stratul culturii primitive reprezentări specifice artistice, chiar dacă acestea nu au o existență de sine stătătoare, ci se atașează altor forme de activitate umană, a căror esență este neartistică. Întrucît am răspuns afirmativ la această întrebare cu altă ocazie (67, 237—265), ne mai rămîne numai să clarificăm în ce raport

se află latura artistică a activității omului primitiv față de alte laturi ale acesteia.

Elementele artistice ale culturii primitive au crescut din elementele neartistice ale acesteia și multă vreme nu s-au separat de cea din urmă. Astfel, dansurile și pantomimele străvechi au viețuit în cadrul ritualului magic care avea drept scop să asigure succesul la vînătoare, la război etc. ; la fel de semnificativă este și integrarea cîntecului în procesul muncii, în diferite ritualuri de cult, în imprecațiile și rugăciunile șamanilor și preoților primitivi (ne vom limita aici să trimitem la studiul clasic al lui K. Bücher — *375*) ; de asemenea, reprezentările de animale de pe pereții peșterilor, de pe stînci sau mînerele instrumentelor dezvăluie aceeași legătură cu magia, cu cultul totemic, reprezentînd, uneori, un fel de scriere, ceea ce ne explică modul de apariție, ulterior, a pictografiei, adică a scrierii figurative ; la fel, scopul principal al pictării ornamentale a corpului uman și al împodobirii lui cu cele mai diferite brățări, mărgele, pandantive etc., era desemnarea apartenenței individului la o anumită comunitate tribală, la un anumit totem, precum și definirea poziției lui sociale, a stării materiale, a priceperilor pe care le poseda (să amnitim aici *Scrisorile fără adresă* ale lui G. Plehanov). Elementul artistic este integrat organic și în procesul de făurire a celor mai felurite instrumente utilitare — arme, instrumente de muncă, obiecte casnice. Chiar și în acea epocă relativ tîrzie care este epoca homerică „găsim o coincidență perfectă între artă și producția de bunuri“ — afirmă A. Losev pe baza unei analize de detaliu a poemelor homerice. „Obiectele înfățișate de Homer reprezintă în același timp și un scop în sine și un obiect perfect utilitar, cu valoare casnică“ (*396*, 217). În sfîrșit, vechile legende și povestiri nu erau altceva decît niște *mituri*, adică relatări fantastice cu privire la viața naturii, la originea omului, la raporturile dintre oameni și animale, plante, forțele

naturii ; aceste relatări nu erau considerate nicidecum de către creatorii lor drept niște invenții artistice, ci drept reproduceri ale unor lucruri care s-au întîmplat în realitate, un fel de cronică istorică, letopiseț sau „tratate“ de științe naturale ; tocmai din acest motiv, ele au devenit baza tuturor reprezentărilor și ritualurilor religioase. Mitologia primitivă — scrie E. Meletinski — nu poate fi identificată nici cu arta, nici cu religia, deși mitologia a jucat un rol esențial în dezvoltarea ambelor. Identificarea lor ne-ar conduce la alternativa următoare : fie că arta a luat naștere din religie, fie că religia a apărut din artă. Dar mitologia nu este „un domeniu autonom al spiritului“, ci o formă specifică pentru societatea gentilică de exprimare a sincretismului ideologic“ (*401*, 22).

Din această cauză nu putem fi de acord cu concepția lui A. Anisimov, care s-a străduit să demonstreze că povestea ar fi mai veche decît mitul, cu alte cuvinte că activitatea extrareligioasă, pur artistică a fanteziei ar fi *premers* creația mitologică religioasă (*442*, 89 și 93 ; cf. *443*, 70)*. Indiferent cît de atrăgătoare ar fi

---

* O modalitate asemănătoare de abordare a problemei se găsește din păcate și în alte lucrări foarte valoroase, de fapt, în ceea ce privește materialul faptic, aparținînd lui S. Zameatnin (*447*, 48), S. Ivanov (*385*, 746 și 748), A. Avdeev (*170*, 747 și 748). Cf., de asemenea, lucrarea recent apărută a lui V. Serstobitov *La sursele artei (418)*. O critică îndreptățită la adresa acestor concepții, în esență, metafizice, a fost efectuată de A. Formozov (*413*, 8—9). Nu putem să nu fim de acord cu teza sa : „În conștiința omului paleolitic nu se putea produce încă o diferențiere între sfera religioasă și sfera artei, extrareligioasă [...] Aici trebuie să vorbim despre un sincretism specific al gîndirii primitive, care includea în sine și elemente religioase și elemente ale experienței reale“. Un mod asemănător de abordare a problemei ne întîmpină în articolul convingător al lui D. Guriev, *Despre apariția conștiinței religioase*.

Dealtfel, Anisimov își dezminte pe nesimțite teoria, alăturîndu-se opiniei acelor cercetători care au

acest mod de demonstrare a independenței genetice a artei față de religie, el nu poate fi argumentat convingător nici din punct de vedere teoretic, nici istoric. Primordialitatea conștiinței imaginativ artistice a omului primitiv față de conștiința sa religioasă nu poate fi înțeleasă ca o *prioritate în timp.* Aici este vorba de cu totul altceva — despre interpretarea corectă a însăși esenței mitului, pe care ar fi cît se poate de eronat să o măsurăm numai cu parametri religioși. Să ne amintim de importanta afirmație a lui Marx, care nu o dată a numit mitologia „o prelucrare artistică inconștientă" a naturii și societății în fantezia populară (*455*, vol. 12, 737). Dialectica mitului constă în faptul că el nu era un fenomen pur artistic, ci un fenomen *artistico-religios,* adică o operă de artă elaborată și funcționînd nu ca o invenție artistică, ci ca o descriere exactă a unei „realități superioare". Mitul este o *reprezentare religioasă care se prezintă în formă artistică;* și din aceste motive, în continuare, mitul pierzîndu-și semnificația religioasă, a devenit pentru societate o valoare artistică pură — la fel ca și idolii păgîni, stîlpii totemici sau icoanele *.

---

descoperit „primele manifestări ale spiritului religios" cu mult timp înainte de apariția artei plastice a neoliticului tîrziu (cf. *443*, 65 ș.u.).

* „Mitul este cea mai veche poezie" — scria în lucrarea sa clasică *Poeticeskie vozzrenia slavean na prirodu*, A. Afanasiev (*369*, vol. I, 11). Pe de altă parte, „primele rugăciuni ale poporului au fost și primele lui cîntece; ele erau rezultatul unei puternice inspirații poetice, condiționată de apropierea dintre om și natură, de faptul că omul o privea ca pe o ființă vie, de claritatea primelor impresii ale inteligenței umane, de forța creatoare a limbii vechi, care reda totul în imagini plastice, picturale. Imnurile sfinte ale Vedelor sînt pătrunse de un spirit poetic real, copleșitor [...] „Nu este de mirare că „în vechime, poezia era considerată un fel de activitate sacră" (*ibidem*, 412—413).

În felul acesta am putea încheia afirmînd că forma inițială de existență a artei este tocmai *o formă de trecere de la ne-artă spre artă,* posedînd o *dublă* semnificație calitativă și o *dublă* funcționalitate. Cu alte cuvinte, arta ia naștere ca o prelucrare, transformare sau „modelare" a diferitelor modalități de activitate practică ale omului primitiv — și în special a acelora a căror valoare socială era deosebit de însemnată și necesita o confirmare specială, o consolidare și subliniere deosebită. Posibilitatea unei asemenea „altoiri" a formelor artistice în diferite domenii ale vieții practice cotidiene și ale activității umane, precum și „învăluirea" activității practice de către formele artistice se explică prin trei cauze.

În primul rînd, în acea epocă toate direcțiile fundamentale ale activității vitale — făurirea instrumentelor de muncă, vînătoare, aprinderea și întreținerea focului, imprecațiile magice la adresa stihiilor și animalelor, modalitățile de comunicare și de transmitere a informației practice necesare, educarea și învățarea generațiilor tinere, consolidarea legăturilor tribale și familiale — toate acestea nu reprezentau pentru omul primitiv o activitate strict utilitară, ci un tip de activitate *concomitent practică și spirituală, creatoare și expresivă,* întrucît cunoașterea, modelarea și aprecierea lumii de către om nu erau niște acțiuni independente și se puteau realiza numai în *deplină unitate* cu acțiunile practice.

În al doilea rînd, nivelul străvechi al conștiinței se caracterizează prin faptul că nu era încă în stare să discearnă elementul material de cel spiritual, naturalul de uman, productivul de ideologic, realul de iluzoriu, practica de imaginație. Faptul că omul nu se situa în afara naturii, personificarea și animizarea naturii, lipsa oricăror granițe între realitate și ficțiune — acestea erau particularitățile struc-

turii conştiinţei primitive care se puteau întruchipa adecvat *numai într-o formă artistico-imaginativă.*

În studiul său intitulat *Cum a apărut omenirea,* I. Seminov se ridică în mod hotărît împotriva reprezentărilor predominante în ştiinţa noastră după care istoria conştiinţei umane ar reprezenta numai dezvoltarea şi perfecţionarea unui singur şi unic mod de gîndire — al gîndirii logice — şi, sprijinindu-se pe concepţia lui Lévy-Bruhl (cf. *465 ; 466*), vorbeşte despre existenţa iniţială a două tipuri de gîndire — logică şi magică (*460,* 358—379). Întrutotul de acord cu strădania sa de a descoperi structura formelor arhaice ale conştiinţei, trebuie totuşi să observăm că acordă magiei o însemnătate mult mai mare decît i se cuvine în realitate şi aşează în mod eronat „gîndirea magică" pe acelaşi plan cu gîndirea logică. *Gîndirea magică* nu putea fi decît derivată de la o formă mai amplă şi mai profundă a conştiinţei, care se dezvoltă într-un anumit paralelism cu gîndirea logică şi se deosebeşte de aceasta prin faptul că obiectul reflectării şi cunoaşterii era pentru ea *nu lumea obiectivă ca atare, ci lumea ca valoare, lumea umanizată, însufleţită, considerată în legătura ei indestructibilă cu viaţa omului.* Avem toate motivele să numim această formă de conştiinţă *artistic-imaginativă,* întrucît tocmai din ea a luat naştere întreaga activitate artistică a oamenilor străvechi şi tocmai ea este aceea care a rămas şi pînă astăzi solul creaţiei artistice.

Foarte exact se exprimă în acest sens E. Taylor : „Poetul contemporan foloseşte pînă astăzi, de dragul expresivităţii, metafore care în gura omului primitiv reprezentau un ajutor real în exprimarea şi clarificarea gîndurilor sale". Dînd ca exemplu versurile lui Shelley :

Cît de minunată este Moartea,
Moartea şi fratele ei, Visul !
Ea — palidă ca luna în scădere,

Cu buze moarte vineţii ;
El — roz, ca zorile de zi,
Cînd stînd pe tron de valuri
Îşi răspîndeşte raza peste zare,

etnograful trage concluzia că tot acest limbaj încărcat de metafore, comparaţii şi imitaţii „reprezintă, de fapt, modalitatea de exprimare a omului primitiv din perioada barbară, care prelua metafore din natură nu de dragul unei preţiozităţi, ci pentru a găsi cele mai limpezi cuvinte în vederea transmiterii gîndurilor sale (*412,* 163) *.

Denumind cea de-a doua componentă iniţială a gîndirii „mistică", cum spune Lévy-Bruhl, sau „magică", potrivit expresiei lui Semionov, nu vom putea explica nici originea, nici marea răspîndire a modalităţilor de modelare artistică a lumii în societatea primitivă. Dacă vom vedea în această a doua formă, nelogică, a conştiinţei o structură *plastică* organizată după raţiuni perfect inteligibile care deschide posibilităţi largi pentru concluzii de ordin magico-mistic, dar care nu era, în esenţă, nici mistică, nici magică, vom reuşi să explicăm şi caracterul atotpătrunzător al creaţiei artistice străvechi şi utilizarea ei largă în magie, totemism şi, ulterior — în formele evoluate ale religiei. (Semionov nu se referă, din păcate, în lucrarea sa, la problemele mitului a cărui esenţă nu poate fi explicată decît prin prisma tipului de gîndire predominant în conştiinţa primitivă).

Nu este de mirare că întreaga viaţă cotidiană a omului primitiv era îmbibată de substanţa „artistică" într-un grad infinit mai mare decît

* Un material de dimensiuni uriaşe, caracterizînd această structură metaforică a conştiinţei primitive se găseşte în lucrarea în trei volume, citată deja mai sus, aparţinînd lui A. Afanasiev.

în epocile următoare. Paleontologia lingvistică a descoperit deja de mult uimitoarea încărcătură de elemente metaforice şi imagini poetice ale limbii în primele ei faze de dezvoltare — mergînd pe urmele lui Herder şi Humboldt, Potebnea considera chiar că „inițial, limba era identică cu poezia" (*285*, 163—164). Ceva asemănător se poate vedea şi în alte domenii ale culturii străvechi — în producția de ceramică, în fabricarea armelor şi instrumentelor de lucru, a îmbrăcămintii, în inscripțiile din peşteri, de pe stînci etc. Pretutindeni descoperim *un grad cu atît mai înalt de activitate artistică, cu cît este mai vechi stratul cultural investigat*. Această legitate a unei proporționalități inverse nu trebuie să ni se pară ciudată — pentru că ceva asemănător, dar nu de ordin cantitativ, ci calitativ, a fost remarcat şi de Marx, atunci cînd compara arta antică cu arta secolului al XIX-lea (*455*, vol. 12, 736—737). Este vorba aici, evident, nu de o idealizare de tip rousseauist a societății primitive, ci de faptul că şi în ontogeneză, şi în filogeneză, capacitatea de gîndire evoluată, abstract-logică, este precedată de o altă *structură a activității psihice*, care prezintă următoarele trăsături caracteristice : a) reflectă realitatea obiectivă în *funcție de raportul ei față de om* şi nu în mod independent față de receptarea subiectivă a realității ; b) *cunoaşterea şi evaluarea* fenomenelor receptate sînt inseparabile ; c) *operațiile emoțional-intelectuale* sînt totalitare, nepermițînd individualizarea ideilor şi acțiunea lor independentă. Aceasta este structura care se află la baza cunoaşterii artistico-imaginative a lumii, ea este aceea care face ca întruchiparea artistică să fie o manifestare naturală, organică şi spontană a activității spirituale a omului primitiv, indiferent unde s-ar desfăşura această activitate — în sfera producției materiale, în timpul comunicării pe cale lingvistică,

sau în consolidarea plastică a experienței de viață *.

În al treilea rînd, integrarea elementelor artistice şi plastice în activitatea cotidiană a oamenilor primitivi s-a putut înfăptui atît de uşor şi pe o scară atît de largă, pentru că nu necesită nici un fel de mijloace materiale specifice numai lor. Dimpotrivă, în acest sens, cunoaşterea artistică a lumii a utilizat în mod consecvent, implacabil şi pretutindeni, *toate mijloacele* de obiectivizare a ideii poetice — acele mijloace pe care le găsea chiar la om (gestul, mişcarea trupului, mimica, sunetul glasului, vorbirea), în natură (piatra, lutul, coloranții naturali etc.) sau pe cele găsite printre rezultatele producției materiale (țesături, metale, materiale ceramice, coloranți artificiali, sunetul diferitelor instrumente construite special de om etc.). Din aceste motive, arta primitivă nu era nevoită să-şi caute mijloace speciale de materializare — căci ea utiliza cu uşurință în acest scop *toate formele* existente în activitatea practică a omului.

Următorul proces istoric al dezvoltării artistice va fi legat — aşa cum ne vom convinge la locul potrivit — de depăşirea acestui caracter aplicat al creației artistice, de strădania de a se separa latura artistică a conținutului, formei şi funcției sale de latura utilitară, în vederea obținerii unei „culturi artistice pure", sau a unei frumuseți „libere, pure", cum spunea Kant. Vom vedea, de asemenea, care sînt limitele obiective ale procesului respectiv şi de ce sînt ele diferite — să zicem — în cazul muzicii şi arhitecturii, al artei actorului sau artei apli-

* Este deosebit de important să amintim că, în momentul de față, psihologia a ajuns la concluzia că atît în ontogeneză, cît şi în filogeneză există diferite tipuri de gîndire, care se modifică nu numai în ceea ce priveşte conținutul, ci şi în privința structurii ; în legătură cu aceasta se trage concluzia că psihologia trebuie să devină o ştiință istorică (cf. *453*).

cate, al picturii şi ornamentului. În momentul de faţă, este important să stabilim că la origine, *cunoaşterea artistică a lumii era împletită cu activitatea practică a oamenilor şi s-a format în cadrul larg al celor mai diferite mafestări ale acesteia.*

2. Forma „muzicală" şi forma „tehnică" în cadrul artei primitive

Iniţial, utilizarea diferitelor mijloace de materializare nu era cîtuşi de puţin diferenţiată în cadrul artei primitive. Dimpotrivă, în cadrul unuia şi aceluiaşi act al creaţiei artistice se îmbinau cele mai diferite mijloace materiale. Dealtfel, acest „eclectism" era caracteristic în epoca respectivă nu numai pentru activitatea artistică — forţele umane erau atît de slabe, iar „tehnica" tuturor acţiunilor omeneşti atît de primitivă, încît era firesc să se utilizeze în toate acţiunile orice fel de mijloace şi procedee care ar fi contribuit la obţinerea scopului propus. Diferenţierea tehnologică se va dezvolta încet, pe pipăite, intuitiv şi numai treptat va fi depăşit sincretismul iniţial al funcţiilor şi structurilor, atît în ceea ce priveşte instrumentele de lucru, cît şi în privinţa operelor artistice. La început, aşa după cum în lupta cu fiarele, vînătorul primitiv folosea şi mîna şi ciomagul şi dinţii şi piatra, aşa după cum în procesul comunicării cu alţi oameni se folosea şi de cuvinte şi de strigăte şi de gesturi, tot aşa în primele încercări artistice a operat şi cu mijloace literare, muzicale, cu elemente de dans, de pantomimă, grafice, picturale şi sculpturale. Aceste mijloace se sprijineau reciproc, se interpătrundeau, se împleteau şi omul primitiv nu ar fi fost cîtuşi de puţin în stare să se gîndească să le separe sau să le utilizeze pe

fiecare în parte. Mai curînd invers — cu cît erau mai diversificate mijloacele respective, cu atît avea impresia că actul de creaţie este mai eficace.

Probabil că din aceste motive în culturile arhaice constatăm existenţa unei strădanii evidente de îmbinare a celor mai felurite materiale şi procedee — dans şi pantomimă, cîntec vocal şi sunete ale instrumentelor, pictarea corpului combinată cu împodobirea lui ca mărgele, coliere, brăţări, pandantive, pieptănături sofisticate şi pălării complicate, actori purtînd măşti sculpturale, într-un cuvînt — *toate mijloacele şi metodele de creaţie artistică accesibile pe respectiva treaptă a producţiei materiale.* Să amintim de afirmaţia lui A. Veselovski : „la început a fost cîntecul — povestea — acţiunea — dansul". Să ilustrăm această idee prin descrierea dansului reprezentat pe scutul lui Ahile :

Tineri acolo şi fete bogate şi boi o mulţime
Joacă-mpreună în cerc şi cu mîinile prinse deolaltă.
Fetele toate au gingaşe rochii de in şi flăcăii
Bine ţesute veşminte ce scînteie blînd ca oleiul.
Ele au conciuri pe cap, frumoasă podoabă de aur,
Dînşii au săbii de aur la chingă de argint atîrnate.
Joacă ei toţi. Şi-aci-ndemînatici şi iute s-avîntă
Hora învîrtind ca o roată ce-o mişcă de-o-ncearcă cu mîna-i
Meşter olarul, aci în şiraguri se saltă-mpotrivă.
Lumea-ndesită înconjură hora cea plină de farmec
Şi se desfată privind. De zei luminat cîntăreţul

Zice din liră-ntre ei. Şi-n vreme ce
cîntecul sună,
Se învîrtesc doi ghiduşi, se dau tumba în
mijlocul gloatei.

(*Iliada*, XVIII, 581—593) *

„La nivelul atitudinii homerice față de artă" — scrie Losev — „nu puteam găsi decît cu caracter de excepție muzica şi cîntecul vocal într-o formă reciproc diferențiată, iar muzica şi cîntecul vocal, la rîndul lor, sînt aici foarte frecvent inseparabile de dans. Toate aceste arte sînt prezentate aici într-o formă încă foarte aproape de sincretismul primitiv, deşi, în general vorbind, la Homer nu există nimic „primitiv" : este vorba, dimpotrivă, de o cultură foarte evoluată (*396*, 221).

Este cît se poate de sugestiv faptul că ceva asemănător găsim şi în dansul de vînătoare al indienilor, pe care Taylor îl descrie în felul următor : „Fiecare indian scoate din coliba sa o mască specială păstrată pentru astfel de împrejurări, făcută dintr-un cap de bivol, cu coarne şi coadă, care atîrnă în spate, şi toţi încep să danseze «bivolul». Zece sau cincisprezece dansatori formează un cerc, făcînd zgomot din nişte morişte, cîntînd şi strigînd. Cînd unul din ei oboseşte, începe o adevărată pantomimă, prefăcîndu-se că a fost lovit de o săgeată şi după ce i s-a jupuit pielea a fost spintecat în bucăţi, în timp ce altul care stă gata pregătit cu capul său de bivol pe umeri, ia imediat locul celui căzut" (*412*, 167).

Să trecem pe alt continent şi ne va întîmpina acelaşi tablou : „Muzica, cîntecul vocal şi dansul sînt noţiuni inseparabile în Africa", afirmă cercetătorul. „Ori de cîte ori aminteşti

* *Iliada*, în româneşte de G. Murnu, Bucureşti, 1955, p. 353—354.

unul din aceste cuvinte, toate celelalte se subînţeleg de la sine" (*402*, 275 ; cf. de asemenea, *394*, capit. *Primul teatru*).

Caracterul general valabil al acestei legităţi este confirmat şi de mitologia străveche orientală — de exemplu, de mitul chinezesc în care se povesteşte despre modul în care Împăratul Galben a sărbătorit victoria. În timpul jocurilor de artificii se executau imnuri acompaniate de tobă, erau executate dansuri şi pantomime reprezentînd scene de luptă (*419*, 132, 70).

În consecinţă, în legătură cu această treaptă de evoluţie artistică nu avem dreptul să vorbim despre *tipuri de arte*, ca despre nişte ramuri cît de cît independente ale creaţiei artistice. Punctul de plecare al evoluţiei sale istorice este starea de *nediferenţiere, caracterul difuz şi amorf din punct de vedere morfologic.*

Şi cu toate acestea, examinînd cultura artistică primitivă mai cu atenţie, avem posibilitatea să mergem mai departe de simpla definire tradiţională a artei primitive drept sincretice, deoarece vom constata că acest sincretism a avut chiar de la bun început anumite limite. Este vorba de faptul că întreaga cunoaştere artistică a lumii s-a confruntat încă de la primii ei paşi cu *două posibilităţi esenţial diferite :* una dintre ele era reprezentată de mijloacele de care dispunea omul însuşi pentru întruchiparea unei idei artistice — mişcările trupului său şi sunetului propriului său glas ; cea de-a doua posibilitate este reprezentată de ceea ce găsea în afara persoanei sale proprii — în natură — piatra, lutul, lemnul, osul, coloranţii naturali etc.

Deosebirile dintre aceste două sfere iniţiale ale creaţiei artistice erau foarte importante şi au avut consecinţe de maximă însemnătate. Să amintim, în primul rînd, faptul că în cazul primei situaţii, artistul lucra cu un material utilizat chiar şi în viaţa cotidiană a oamenilor

primitivi ca *modalitate naturală de exprimare a gîndurilor şi sentimentelor umane şi, în acelaşi timp, ca mijloc fundamental al comunicării* (limbajul cuvintelor şi „limbajul" mimicii, al gesturilor etc.) ; de aceea, pentru exprimarea unui conţinut artistic, ele s-au dovedit a fi mai potrivite şi mai uşor de însuşit decît celelalte.

Aici conţinutul uman al artei era întruchipat tot într-o formă umană, adică într-o formă foarte apropiată omului, predestinată parcă de însăşi existenţa omului pentru acest scop. În cel de-al doilea caz, mijloacele de înfăţişare a acestui conţinut artistic uman erau extraumane, materiale, moarte, străine omului şi stării sale sufleteşti, oferind acestora o existenţă de sine stătătoare ; „autoexprimarea" artistului devenea aici *mijlocită*, şi nu *directă*, necesitînd acordarea conţinutului spiritual cu o structură străină, cu structura existenţei materiale. Este evident că însuşirea acestui arsenal de mijloace extraumane, ca purtător şi simbol al conţinutului spiritual uman, era o întreprindere mult mai dificilă, „antinaturală".

De aici decurge şi o altă diferenţă esenţială între aceste două sfere ale creaţiei artistice arhaice : în prima situaţie, ea avea un caracter *procesual-dinamic*, întrucît aceasta este însăşi natura vieţii plastice a corpului omenesc şi a vocii sale, în cea de-a doua — rezultatele creaţiei erau *statice, imobile*, ele opreau curgerea vieţii, fixînd clipe smulse din şuvoiul timpului. Şi în această direcţie, cea de-a doua modalitate de reprezentare artistică a lumii oferea alte posibilităţi obiective decît prima, accentuînd importanţa intermediarului în exprimarea ideii artistice.

În felul acesta, descoperim existenţa unei grupări iniţiale a artelor, care pornesc parcă din două „tufe", sau „muguri", sau complexe : într-una din ele s-au maturizat formele arhaice ale creaţiei *literare, muzicale, ale dansului şi artei actorului*, în cealaltă formele arhaice ale

artelor aplicate, arhitecturii, sculpturii, picturii şi graficii. Să mai amintim încă un fapt deosebit de grăitor, şi anume că estetica antică pornea de la o recunoaştere foarte clară a deosebirilor dintre aceste două grupuri de arte, legîndu-le pe primele de activitatea muzelor conduse de Apollo şi numindu-le artele „muzicale", iar pe celelalte numindu-le artele „tehnice", întrucît erau legate de meserii şi, în general, de domeniul creaţiei practice — *tehne*. Protectorul acestei grupări de arte era zeul focului Hefaistos, şi, parţial, şi zeiţa Palas Athena, care nu avea nici o legătură directă cu Apollo *.

În această grupă de arte, legătura sincretică dintre formele şi mijloacele concrete ale creaţiei artistice nu era de loc mai puţin solidă decît în cadrul artelor „muzicale" — reprezentările grafice, picturale şi sculpturale erau folosite în cel mai larg grad în toate artele aplicate şi în arhitectură. Losev a subliniat caracterul particular al descrierii operelor de artă „tehnică" din poemele lui Homer : „nu este vorba de loc, se pare, de *opere de artă picturale sau sculpturale de sine stătătoare* ; dimpotrivă, *arta plastică este la Homer identică întru totul cu meseria*, şi nu există nici o posibilitate de a se trasa o graniţă între una şi alta" (*396*,

* Aceasta înseamnă că Nietzsche a folosit în mod cu totul arbitrar numele lui Apollo pentru a simboliza creaţia plastică — „apollinice" ar fi trebuit să fie numite mai curînd acele arte care la Nietzsche poartă numele de „dionisiace". Dar filosoful a sesizat corect deosebirile dintre aceste două sfere ale activităţii creatoare. Despre aceasta vorbeşte foarte exact şi acel mare cunoscător al culturii arhaice care este J. Huizinga, deşi explică incorect dedublarea istorică a creaţiei artistice — de pe poziţiile teoriei sale cu privire la caracterul de joc al culturii (*464*, 159—161).

Miturile chineze, vorbind despre originea artei, au în vedere numai formele „muzicale" ale creaţiei artistice (*419*, 55, 69—70, 75).

217). Dacă acordăm crezare celor mai recente investigații ale arheologilor și specialiștilor în istoria artei, inscripțiile pe stînci concordau cu caracterul interiorului „arhitecturii naturale" a peșterii ; mai tîrziu, o dată cu apariția arhitecturii în sensul strict al cuvîntului, motivele plastice au fost integrate în însăși construcția respectivă tot atît de organic, cum se proceda altă dată cu instrumentele de muncă, armele și îmbrăcămintea *.

Este necesar să arătăm că separarea intervenită în timp între artele „muzicale" și cele „tehnice" nu a fost absolută, ci relativă. Căci, pe de o parte, strămoșii noștri îndepărtați răspîndeau creația artistică cu caracter concret spațial *asupra lor înșiși,* ornamentîndu-și, pe lîngă instrumentele de lucru, și propriul trup, construind în mod artistic, pe lîngă inventarul casnic și propriile pieptănături și „cel de-al doilea trup" — respectiv îmbrăcămintea și cele mai diferite podoabe, creînd, în sfîrșit, alături de cele mai felurile reprezentări picturale și sculpturale de animale, și măști zoomorfe, care se puneau pe capul oamenilor și deveneau o „a doua față" a acestora. După mărturia lui D. Olderogge, în arta africană „masca este indisolubil legată de caracterul mișcărilor dansului, de ritmul de dans. Există, de exemplu, măști destinate marșurilor solemne. Ele sînt mari și grele, se mișcă încet în mulțime, legănîndu-se ușor dintr-o parte în alta. În alte ritualuri, mișcările dansatorului sînt mai rapide, el se răsucește într-un fel de vîrtej, îmbrăcămintea lui din fibre de palmier se ridică înfășurîndu-l ca un nor în centrul căruia se înaltă un cap-mască. În sfîrșit, alte măști înfățișează animale și se folosesc în dansurile care imită mișcările acestora. În funcție de destinația măștii este calculată și greutatea acesteia" (*405*, 29).

Acest gen de produse artistice, create pentru o anumită perioadă de timp (și multe dintre ele, chiar pentru toată viața), devenind o parte a chipului omenesc, își pierdeau, într-o oarecare măsură, caracterul static și „prindeau viață", integrîndu-se în structura general dinamică a dansului, pantomimei sau acțiunii ritual-artistice. În acest sens este interesant de remarcat ideea străveche indiană cu privire la legătura indisolubilă nu numai dintre dans și muzică, ci și dintre acestea și pictură : „Fără știința dansului, regulile picturii sînt de neînțeles" — spune înțeleptul Markandreya în tratatul *Chitrasutra* (*267*, vol. 1, 16). Pe de altă parte, omul primitiv a găsit posibilitatea de a extinde activitatea creatoare de tip „muzical" dincolo de limitele impuse de mijloacele existenței sale fizice, învățînd să scoată sunete în mod artificial, cu ajutorul unor obiecte create în mod special de el, și anume al instrumentelor muzicale.

Fără îndoială însă că aceste treceri dincolo de limitele, de formele pur „tehnice" sau pur „muzicale" ale creației artistice nu eliminau deosebirile fundamentale dintre ele, datorită cărora operele de artă plastică au putut să-și trăiască viața în mod independent, fără a se contopi cu creația literar-muzicală sau cu dansul și pantomima. De aceeași independență se bucurau și primele construcții arhitectonice, precum și instrumentele de lucru executate artistic — reprezentările de animale de pe stînci, statuetele înfățișînd chipuri și siluete de femei. În felul acesta, avem dreptul să vorbim despre sincretismul creației primitive *numai în raport cu o anumită „grupare" de arte,* în cadrul cărora reunirea unor anumite „ramuri" artistice

* Este interesantă în special ideea lui G. Sedlmayr, după care arhitectura și sculptura sînt mult mai strîns legate din punct de vedere genetic și au crescut dintr-o rădăcină comună : din menhire au luat naștere și figura monumentală, independentă, și obeliscul tectonic, ba poate, chiar și coloana. Însăși coloana, reprezintă, după opinia sa, atît o imagine tectonică, cît și una plastică (*437*, 18).

nu avea caracter de alternativă, ci era obligatorie.

Se pune pe drept cuvînt întrebarea : Aceste două grupări de arte, „muzicale" și „tehnice", au luat naștere oare în același timp ? Sau una din ele este mai veche decît cealaltă ?

Întrebări asemănătoare s-au pus nu o dată în gîndirea estetică a secolelor al XVIII-lea — al XIX-lea, în legătură cu raportul genetic dintre diversele tipuri de arte, de fiecare dată fiind considerate drept cea mai veche, cînd arhitectura, cînd muzica, poezia sau dansul. În aceste situații era greșită de la bun început însăși ideea apariției acestor arte în formă pură, ca forme independente ale creației artistice și este cît se poate de firesc ca orice încercare de a se stabili o succesiune a apariției lor să ducă la concluzii eronate. Dacă vom porni însă de la ideea existenței inițiale a două grupări mari de arte sincretice, vom putea dovedi destul de convingător că aceste forme străvechi ale activității artistice a omului au apărut în momente diferite în timp.

Întrucît arta „muzicală" a antichității se baza pe materiale oferite în mod direct omului ca forme ale însăși existenței sale biosociale și întrucît în aceste materiale obiectul reprezentării artistice putea fi re-creat, modelat artistic în dinamica sa proprie, în procesualitatea și specificul său nemijlocit, arta „muzicală" era, fără îndoială, mai accesibilă omului, în zorile evoluției sale, decît arta „tehnică", în care el se putea exprima pe sine numai *indirect și condiționat*, concretizîndu-și lumea spirituală și înfățișînd trecerea necurmată a timpului în obiecte imuabile, abstrase din timp, statice. Este sugestiv în acest sens faptul că în cele mai timpurii construcții și adăposturi ale omului primitiv — în așa-numitele „cuiburi", adăposturi de vînt, colibe, bordeie — istoricii arhitecturii nu reușesc să găsească nici un fel de elemente artistice, iar istoria tradițională a arhitecturii începe descrierea acestei arte cu

forme mult mai tîrzii — gorganele și menhirele. Indiferent dacă sîntem sau nu de acord cu acest mod de înțelegere a formelor stăvechi de arhitectură, nu vom putea, spre deosebire de Herder, să nu facem deosebire între apariția *arhitecturii ca artă* și problema apariției *activității constructive* a omului. Evident, aceasta din urmă este mult mai veche decît prima *, tot așa după cum făurirea instrumentelor de muncă, a armelor și a obiectelor casnice a început cu mult înainte de apariția artei aplicate. Judecînd după datele oferite de arheologie, construcțiile artistice (folosim, în cazul de față, un termen modern, care desemnează totuși foarte exact modul de pregătire a obiectelor de artă aplicată, apărut încă în paleolitic) apar în același moment ca și creația picturală și sculpturală a omului peșterilor ; arhitectura s-a născut cu mult mai tîrziu **. Dar cu greu ne-am putea îndoi de faptul că arta „muzicală" care — din păcate — nu poate fi datată pe cale arheologică, pentru că operele sale nu posedă o soliditate materială concretă, a început să se dezvolte într-o epocă mai îndepărtată.

Această afirmație se bazează nu numai pe cele spuse mai sus în legătură cu accesibilitatea mai mare a acestui mijloc de creație artis-

---

* Lips a dovedit în mod convingător că „de abia în neolitic, o dată cu trecerea la un mod de viață sedentar, în activitatea de construcții începe să capete o oarecare importanță și elementul estetic. Se constată pentru prima oară strădania de a se împodobi casa pe dinăuntru și pe dinafară". Afirmația se referă și la rezolvările arhitectonice generale, la proporții etc. (*394*, 27 ș.u.). Poziția istoricului sovietic V. Tirkunov este contradictorie : pe de o parte, vorbește despre faptul că arhitectura ca artă este mai recentă decît construcțiile, pe de altă parte însă, în textul studiului său nu se face nici o deosebire între aspectul tehnic și cel artistic al problemei (*415*).

** Meseriile artistice, așa după cum scria pe bună dreptate G. Semper, au luat naștere „cu mult înainte de crearea arhitecturii ca artă" (*220*, 149 și 177).

tică pentru omul primitiv, ci și pe interpretarea sensului operelor artei primitive plastice și aplicate. Ar fi o naivitate să interpretăm reprezentarea unui animal pe peretele unei peșteri sau pe o bucată de metal, la fel ca și statuetele de femei numai ca niște simple fixări ale unor impresii vizuale ale artistului din paleolitic, ca un fel de „studii după natură". Indiferent cît de divergente ar fi părerile savanților în legătură cu interpretarea conținutului de idei al acestor reprezentări, este neîndoielnic faptul că *în spatele fiecăreia din aceste reprezentări se află un cerc anumit de imagini mitologice.* Imaginea animalului este de fapt modelul animalului totemic, imaginea femeii este întruchiparea unui personaj mitologic, iar modelul ornamental de pe vas, de pe o armă sau de pe chipul vînătorului, au o semnificație legată de cult, misterios sau ininteligibil numai pentru cei neinițiați *. Dar de aici rezultă că arta „muzicală" cu ajutorul căreia au fost create miturile, *trebuia să fi existat deja* în epoca în care pe baza conținutului său erau create ramurile plastice și ornamental-decorative ale artei „tehnice". Relația în care se află față de creația „muzicală" este aici identică, în esență, cu cea care se constată în epocile următoare în cultura veche orientală, antică și medievală, în care pictura, sculptura, arhitectura și artele aplicate *realizau ideile și imaginile care le erau*

* Cf., de exemplu, descifrarea sensului inițial al motivelor ornamentale din interesantul studiu al lui L. Kerimov *Covorul de Azerbaidjan* (*237*). În legătură cu aceasta nu putem să nu amintim faptul că A. Anisimov — în flagrantă contradicție cu concepția sa referitoare la apariția mai tîrzie a religiei în comparație cu arta — afirmă pe drept cuvînt că, în spatele imaginilor de animale și de figuri jumătate oameni-jumătate animale, create de omul primitiv, se ascundeau reprezentările mitologice cu caracter totemic — v. articolul său *Despre originile istorice și baza socială a credințelor totemice* (*441*, 297; cf. și *365*, 102—103, 158).

oferite de mitologia păgînă sau creștină; pe de altă parte, priceperile omului primitiv în domeniul desenului, al gravurii, lipitului s-au dezvoltat pe baza gesturilor plastice care erau *elemente componente ale pantomimei cinegetice.*

Un argument de mare însemnătate în sprijinul concepției noastre îl reprezintă descoperirile arheologice efectuate într-o serie de peșteri locuite de omul din Neanderthal. Deși oamenii de știință nu au ajuns la un punct de vedere comun în ceea ce privește interpretarea acestor descoperiri, considerăm că cea mai convingătoare este părerea acelor specialiști care leagă craniile și oasele de urs găsite aici de cultul totemic de tip zoofagic *. Numeroase cercetări etnografice efectuate în paralel demonstrează că aceste ritualuri au avut la bază anumite mituri, legende și povestiri care relatau despre înrudirea dintre urs și om, despre relațiile sexuale dintre urs și oameni, despre transformarea unora în altora, etc. (*460*, 428, 327). Sărbătorile zoofagice erau, de fapt, o materializare a acestor reprezentări artistice cu ajutorul unor mijloace diferite aparținînd artelor „muzicale" — travestirea, pantomima, cîntecul etc. Semionov vorbește chiar despre faptul că dansurile, bazate pe imitarea mișcărilor animalului de către oamenii travestiți, erau unul din elelele de bază ale „sărbătorii totemice la oamenii primitivi" (*ibidem*, 439). Totuși, pe cale arheologică s-a demonstrat că în această epocă nu existau nici pictura, nici sculptura, nici arhitectura, nici artele aplicate — apariția lor se situează în timp abia în paleoliticul tîrziu.

În așezările din perioadele anterioare au fost descoperiți numai bolovani cu pete de vopsea sau plăci de piatră cu adîncituri umplute cu

* O analiză aprofundată a problemei în cauză și o argumentare serioasă a fost oferită în cartea lui Simionov *Cum a apărut omenirea* (*460*, cap. XIV).

vopsea roșie. Mulți cercetători văd în acest fenomen originea activității plastice a omului primitiv, prima treaptă a procesului istoric de formare a picturii (*447*, 46—47 ; *59*, 50, 97). Totuși, despre pictură în adevăratul sens al cuvîntului nu se poate vorbi în acest caz — poate fi vorba cel mult de elaborarea unor procedee pur tehnice de utilizare a coloranților minerali în anumite scopuri — probabil magice —. Dar arta „muzicală" există deja în această epocă, așa cum am văzut, într-o formă destul de evoluată, fie chiar și numai în înscenările de vînătoare, în care bolovanii cu pete de culoare jucau rolul animalului rănit. Nu se poate să trecem cu vederea în cazul dat mărturia ontogenezei, care repetă legitățile filogenezei : în dezvoltarea artistică a copilului, creația „muzicală" *premerge* desenul.

3. Caracterul amorf al genului și speciei în arta primitivă

Dar analiza morfologică a treptei inițiale a dezvoltării culturii artistice mondiale nu se poate limita la desemnarea celor două surse diferite enunțate mai sus. Dezvăluind sincretismul intern, caracteristic pentru fiecare din ele, am efectuat analiza la un singur nivel morfologic — la nivelul segmentării creației artistice pe *tipuri de artă* — și nu ne-am referit la celelalte nivele, la care are loc segmentarea în *genuri* și *specii*.

Și în această privință reprezentarea artistică a lumii era, inițial, amorfă : nu vom găsi aici nici un fel de modificări clare pe genuri și specii. Cele mai timpurii forme ale creației literare pot fi considerate la fel de bine *lirice*, ca și *epice* ; inscripțiile pe stînci pot fi numite la fel de corect monumental-decorative sau *de șevalet* ; creația muzicală arhaică era în egală măsură atît *vocală*, cît și *instrumentală* ; în formele străvechi ale artei teatrale putem ve-

dea cu aceeași îndreptățire originile *teatrului dramatic*, ale *teatrului muzical*, ca și ale *baletului*. Ba chiar în teatrul antic aceste genuri ale artei scenice nu erau separate unul de altul. La fel de complicat ar fi să căutăm o definiție univocă pentru specificul de gen al formelor creației artistice. Deși termenul *basm* este foarte larg utilizat pentru a desemna legendele apărute în trecutul cel mai îndepărtat, trebuie să ținem seama de caracterul convențional al unei asemenea definiții, deoarece *basmul* arhaic era, în esență, un tip aparte de *roman istoric* de *povestire filosofică* sau un gen particular de *poem epic*, mai exact spus — basmul primitiv trăia *în afara delimitărilor de gen* apărute mult mai tîrziu și conținea în sine *germenii încă nediferențiați ai multor viitoare structuri de gen*.

Caracterul amorf al artei primitive în domeniul genului și al speciei artistice se poate explica, în primul rînd, prin gradul scăzut de dezvoltare a însăși reprezentării artistice a lumii, care încă nu reușise să sesizeze modalitățile și căile diferite de modelare a vieții și nu descoperise avantajele unei asemenea „specializări" a artei. Acest fenomen are însă și cauze mai profunde și mai generale, care își au rădăcina în particularitățile practicii sociale și ale conștiinței sociale ale strămoșilor noștri îndepărtați — în *modul de viață unitar și nediferențiat* al acestora, în raportul lor față de natură și față de ei înșiși, în faptul că nici individul ca atare și nici societatea umană nu reușiseră încă să se detașeze din cadrul naturii. Elocventă în acest sens este concluzia lui A. Okladnikov : „Animalul și femeia, în conformitate cu legile logicii primitive, sînt strîns legați unul de altul, iar motivul vînătorii se întrepătrunde cu tema dragostei" (*458*, 324. Cf. *365*, 103). Este cît se poate de firesc ca la acest nivel de dezvoltare socială, diferențierea pe genuri

şi specii a modelelor artistice ale vieţii să nu fie posibilă *.

Delimitarea diferitelor genuri, specii şi tipuri de artă este un proces relativ tîrziu, care trece dincolo de graniţele artei primitive.

---

* Iată de ce toate încercările de stabilire a unei succesiuni în apariţia genurilor şi speciilor artistice sînt inconsistente. Nu este de mirare că teoreticienii au ajuns, în acest domeniu, la concluzii adesea contradictorii, iar V. Kojinov, de exemplu, a reuşit să ofere într-un singur articol patru (!) rezolvări diferite pentru această problemă: la început a afirmat că „încă din momentul naşterii sale" literatura s-a dezvoltat în „cele trei forme de bază care sînt epicul, liricul şi drama"; apoi recunoaşte că genul dramatic este mai tîrziu decît cel liric şi epic; în continuare enunţă a treia ipoteză, după care „la început apare liricul", după aceea drama şi, cel mai tîrziu — epicul, pentru ca în ultimă instanţă să afirme că „spre deosebire de liric şi dramă, epicul reprezintă uriaşa moştenire artistică a celei mai îndepărtate perioade istorice" (*315*, 39, 43, 49).

Capitolul VII

PROCESUL ISTORIC AL DIFERENŢIERII SINCRETISMULUI ARTISTIC ARHAIC

Caracterizînd stadiul iniţial al istoriei culturii artistice mondiale şi trecînd la examinarea evoluţiei sale ulterioare, descoperim, în primul rînd, două direcţii clar diferenţiate în dezvoltarea artistică a omenirii. Una dintre ele este *creaţia populară, folclorul,* cealaltă este reprezentată de *arta profesionistă,* sau, utilizînd cuvintele lui Marx, „producţia artistică ca atare". Deosebirile dintre ele nu pot fi înfăţişate multilateral, în cadrul lucrării de faţă, întrucît această sarcină depăşeşte scopul pe care ni l-am propus, în schimb este absolut necesar să evidenţiem aspectul morfologic al acestei diferenţieri.

Acesta constă — pe scurt — în faptul că *folclorul a păstrat nealterat sincretismul bidimensional caracteristic artei primitive, în timp ce în dezvoltarea producţiei artistice culte acest sincretism a fost depăşit şi înlăturat în mod ferm şi conştient, proces care a dus, în ultimă instanţă, la separarea creaţiei artistice de toate celelalte forme de activitate umană, precum şi la diferenţierea internă a mai multor modalităţi de reprezentare artistică a lumii — la formarea tipurilor, genurilor şi speciilor.*

1. Folclorul ca formă de sine stătoare a creației artistice

Studiul teoretic al folclorului a rămas pînă nu de mult unul dintre cele mai nebuloase domenii ale esteticii și teoriei culturii. Estetica tradițională — din motive lesne de înțeles — a ignorat total creația artistică populară, pe care nu o considera o formă de artă destul de valoroasă ; este suficient să amintim, în acest sens, faptul că folclorul nu este luat în discuție în nici una din clasificările tipurilor de artă de pe tot parcursul studierii morfologiei acesteia. Deși în estetica marxistă atitudinea față de folclor s-a modificat din punct de vedere principial, totuși, la fel ca și mai înainte, acesta nu și-a găsit loc în încercările de construire a unui sistem al tipurilor de artă, ba chiar definirea lui a fost — și a rămas pînă în ziua de astăzi — cît se poate de incertă. Generalizînd rezultatele unei discuții foarte largi care a avut loc la noi la începutul deceniului al 7-lea, L. Emelianov sublinia că „nu au existat nici măcar două persoane care să aibă opinii identice asupra folclorului" (*214*, 42).

Incerte rămîn, în primul rînd, *granițele* sferei care este cuprinsă în termenul de *folclor* : una din opiniile extreme din cadrul discuțiilor de mare amploare care se mai poartă încă la noi și în alte părți, este ideea că folclorul include în sine aproape toate formele de activitate ale maselor populare, întreaga cultură națională, în timp ce la cealaltă extremă ne întîmpină ideea că folclorul reprezintă numai „creația poetică orală" (*381* ; 205). În aceste divergențe nu trebuie să vedem simple deosebiri de terminologie, ci expresia unor deosebiri de principiu în modalitatea de înțelegere a ceea ce este *artă* și a ceea ce *nu este artă*.

În ceea ce ne privește, vom aborda această problemă în conformitate cu principiile metodologice enunțate în scurtul rezumat din prima

parte a cărții de față. Această modalitate de abordare a fost deja demonstrată în cazul analizei artei primitive și vom porni tot pe aceeași cale, cu atît mai mult cu cît — în comparație cu toate formele de creație artistică cunoscute nouă — folclorul este cel mai aproape de arta primitivă, atît din punct de vedere istoric, cît și în ceea ce privește structura sa. În ultimă instanță, cele mai multe din caracteristicile generale ale acesteia din urmă pot fi raportate, într-o anumită măsură, la folclor. Evident, trebuie să se țină seama de faptul că folclorul este ceva nou, deosebit de arta primitivă, în primul rînd pentru că reprezintă rezultatul unei evoluții istorice îndelungate, al unui proces de perfecționare și de modificare a formelor inițiale ale creației artistice și, în al doilea rînd, pentru că este creat și trăiește în alt mediu social — nu mai este vorba de comuna primitivă și societatea fără clase, ci de societatea împărțită în clase antagoniste și diferențiată atît din punct de vedere social (oraș-sat), cultural (cultura orășenească și cultura sătească), cît și artistic (folclorul și producția artistică profesionistă a orașului). Cu alte cuvinte, arta primitivă reprezintă *folclorul societății de dinainte de apariția claselor*, societatea nediferențiată din punct de vedere social. De aici rezultă că folclorul trebuie să fie, prin esența sa, foarte aproape de arta primitivă — ceea ce se poate afirma și a priori — dar, în același timp, că într-o serie de privințe trebuie să se deosebească de acesta.

Vom începe prin a afirma că folclorul continuă să păstreze *caracterul „aplicat"*, *bifuncțional*, *artistic-utilitar*, specific artei primitive. După cum preciza V. Gusev, „folclorul este în același timp și *artă* și *non-artă ;* funcția cognitivă, socială și estetică constituie în el un tot indestructibil, dar acest tot este inclus într-o formă artistică (*205*, 78—79).

Deosebit de interesantă în acest sens este admirabila caracterizare a carnavalurilor me-

dievale — această formă specifică a folclorului timpuriu orăşenesc, pe care a oferit-o M. Bahtin : „Nucleul de bază al carnavalului" — manifestare rituală şi spectacol al culturii oraşului medieval — „nu reprezintă cituşi de puţin o formă scenică artistică pură şi nu ţine de domeniul artei. El se află la graniţa dintre artă şi viaţă. În esenţă, este de fapt viaţa însăşi, dar prezentată sub formă de joc.

În fond, carnavalul nu face nici o diferenţă între interpreţi şi spectatori. Nu cunoaşte rampa nici măcar în forma ei incipientă. Rampa ar nimici carnavalul (după cum şi reversul este valabil : lipsa rampei ar nimici spectacolul de teatru). În carnaval nu se înfăţişează nimic, în carnaval se trăieşte ; toată lumea trăieşte carnavalul pentru că acesta, din principiu, aparţine întregului popor. În timpul cît are loc carnavalul, nu există nici un fel de altă preocupare pentru nimeni, nu există altă viaţă decît viaţa carnavalului. De el nu te poţi ascunde nicăieri, căci carnavalul nu cunoaşte nici un fel de îngrădiri în spaţiu. În timpul carnavalului nu poţi trăi decît după legile lui, adică după legile libertăţii carnavalului. Carnavalul are un caracter universal, este o stare particulară a întregii omeniri, reprezintă renaşterea şi reînnoirea la care iau parte toţi oamenii" (*370*, 9—10).

Pe lîngă aceasta, în cadrul folclorului *începe separarea funcţiei artistice de destinaţiile utilitare, accentuîndu-se apoi pe parcursul dezvoltării lui ;* este suficient să spunem că aici nu se mai creează mituri — ele sînt numai reluate, pierzîndu-şi conţinutul religios iniţial, „demitizîndu-se" şi transformîndu-se în simple basme ; pe de altă parte, eposul eroic, atît de caracteristic pentru folclor, în pofida asemănării sale exterioare cu mitul, se deosebeşte de acesta în primul rînd prin faptul că în epos reflectarea artistică a lumii depăşeşte cadrul reprezentărilor religioase ; să mai adăugăm că tocmai în acest stadiu de dezvoltare a culturii artistice umane, stadiul folclorului, apar artiştii

profesionişti sau semiprofesionişti — cîntăreţii ambulanţi, povestitorii, jonglerii, bufonii, reprezentanţii diferitelor ramuri ale meseriilor artistice etc. Creaţia populară nu cunoaşte o dezvoltare „largă" a artei „pure", care să se separe total de satisfacerea necesităţilor impuse de religie sau de producţie şi care să fie destinată numai unor scopuri estetice ; totuşi, pe parcursul dezvoltării folclorului apar uneori şi asemenea cazuri : apare povestitorul-predicator, „teatrul cu un singur actor" ; ia naştere spectacolul organizat în mod special de actori ambulanţi, scamatori şi iluzionişti, dresori de animale ; se răspîndesc reproducerile de picturi ieftine ; se organizează „concerte de amatori" la marginea satului, hore şi dansuri care nu mai au nimic comun cu ritualurile. Folclorul — atunci cînd este examinat în perspectivă istorică (şi trebuie să fie examinat tocmai în acest mod, deoarece, deşi modificările produse în el sînt aproape insesizabile, totuşi existenţa sa îndelungă, de veacuri întregi şi faptul că a străbătut formaţiuni sociale diferite, nu se poate să nu se reflecte într-un fel sau altul în procesul său evolutiv) — se înfăţişează ca o *mişcare continuă şi neîntreruptă, care merge treptat de la contopirea totală a activităţii artistice cu toate manifestările vieţii practice spre autodefinirea parţială a artei.* Considerăm că nu mai este necesar să explicăm de ce această autodefinire a avut dimensiuni foarte limitate.

Cea de-a doua direcţie a confruntării folclorului cu arta primitivă trebuie să pună în evidenţă elementele comune şi deosebirile din cadrul structurii lor interne. Şi aici trebuie să spunem că *folclorul a păstrat sincretismul artistic al etapei iniţiale a istoriei artei ; păstrează şi deosebirea caracteristică acesteia dintre formele „muzicale" şi „tehnice" de creaţie, dar ascute dedublarea, zdruncinînd însă, în acelaşi timp, în cadrul fiecăreia dintre forme, legăturile dintre elementele ei artistice.*

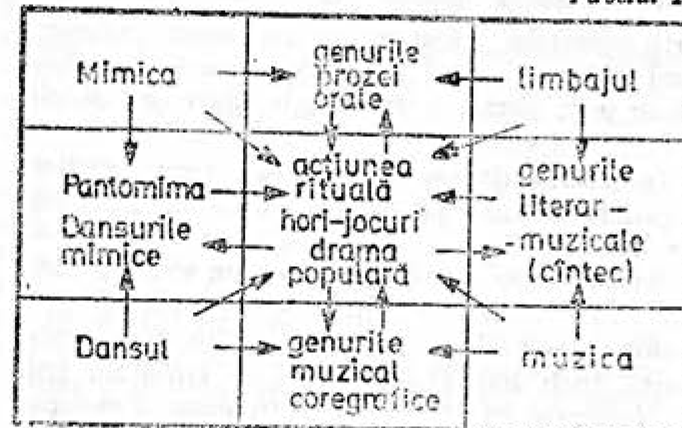
Acest proces are implicații atît de profunde, încît folcloristica se mulțumește de obicei să studieze numai creația poetică populară. Arhitectura populară, produsele meseriilor artistice, jucăriile din ceramică, picturile naive — toate acestea nu sînt incluse în sfera folclorului. Puțini sînt acei cercetători care insistă în momentul de față să se introducă în folclor și arta populară aplicată și plastică (cf. *205*, 69). Într-un articol dedicat în mod special analizei comparate a creației populare literare, plastice și coregrafice, P. Bogatîriov, unul dintre cei mai de seamă folcloriști contemporani, și-a exprimat profundul regret în legătură cu faptul că „studiul comparat al diverselor tipuri de artă populară nu se bucură de suficientă atenție" (*178*, 422), deși, în realitate, „diversele tipuri de artă populară sînt legate organic între ele și formează un singur tot, o singură structură artistică" (*ibidem*, 430).

Cu toate acestea, majoritatea folcloriștilor, chiar dacă nu reduc folclorul numai la creația poetică, în cel mai bun caz lărgesc gama sa de cuprindere incluzînd complexul „muzical". Lucrul acesta a fost exprimat cît se poate de clar și argumentat temeinic de Gusev, care pornește de la faptul că „întregul domeniu al activității spirituale și practice a maselor populare se împarte în mod clar în două grupe mari", în funcție de modul în care dobîndește sau nu dobîndește o consolidare concretă ; folclor se numește acea sferă a activității artistice care se deosebește printr-o „formă a imaginii artistice" neconsolidată din punct de vedere material (*205*, 73, 75, 77). Este drept însă că Gusev scoate în evidență nu numai deosebirile dintre aceste două domenii ale creației artistice populare, ci și înrudirea directă dintre ele, interdependența strînsă dintre ele, ceea ce face ca problema denumirii lor să-și piardă semnificația de principiu. Cu toate acestea, avem impresia că ar fi mai corect să reunim amîndouă aceste domenii sub denumirea de *folclor*, precizînd numai deosebirile dintre ele prin epitetele „muzical" și, respectiv, „tehnic" (sau „plastic) — și în acest caz s-ar sublinia chiar prin terminologie *atît legătura, cît și diferențele dintre ele.*

În interiorul acestor două complexe artistice populare creația păstrează vreme îndelungată un caracter de sincretism eterogen. Eposul — scrie V. Propp — se compune din cîntece care nu sînt destinate cititului, ci execuției muzicale... Execuția muzicală este atît de importantă, încît lucrările care nu se cîntă nu pot fi încadrate în nici un caz în epos. Execuția muzicală a bîlinelor nu poate fi ruptă de conținutul lor, căci între ele există o legătură nemijlocită" (*407*, 6). Mai departe, autorul spune : „Întregul folclor în versuri se cîntă. Forma versurilor orale este străină folclorului, ea este posibilă numai în literatura cultă" (*ibidem*, 7 și 56). Un alt cercetător spunea despre textul basmului că : „Textul lui nu este decît un cadavru dacă nu se ține seama de interpretarea lui. Iar studierea acestui cadavru ne poate forma o imagine despre anatomia basmului, dar nu despre viața organismului viu care este basmul [...]. Pentru folclorist, basmul trebuie să reprezinte în mod obligatoriu ceva mai complex decît este textul înregistrat de culegător" (citat apud *206*, 299).

Citînd această afirmație, K. Davletov demonstrează în mod convingător în lucrarea sa *Folclorul ca tip de artă* relația reciprocă dintre diferitele sale componente — poetică, literar-actoricească, dramatică, muzicală și coregrafică (*206*, 298—299, 303, 311). Încă și mai departe a mers în această direcție Gusev. Demonstrînd în mod convingător inconsistența metodei reducerii folclorului la componenta sa literară, teoreticianul a înfățișat structura acestuia în tabelul următor (*205*, 90) :

Tabelul 22



Acest tabel înfăţişează admirabil nu numai structura internă a folclorului „muzical", ci şi uimitoarea sa asemănare cu structura artei „muzicale" a societăţii primitive. Acelaşi lucru s-ar putea demonstra şi în privinţa folclorului „plastic" în care, ca şi în cazul precursorului său arhaic, toate elementele componente figurative şi nonfigurative (tectonice, arhitecturale, ornamentale) nu erau încă diferenţiate şi constituiau o structură unică, sincretică. Individualizarea fiecăreia dintre ele şi dobîndirea unei existenţe de sine stătătoare este legată de procesul de destrămare a folclorului.

Fără a mai repeta cele spuse de noi cu altă ocazie *(230)*, vom remarca doar că amîndouă aceste forme ale creaţiei folclorice sînt legate una de alta printr-o mie de fire vizibile şi invizibile — să amintim numai rolul veşmintelor de sărbătoare în ritualurile artistice, teatrele de păpuşi în care arta „muzicală" şi „plastică" erau unite într-un singur tot, utilizarea măştilor etc. (vezi în legătură cu aceasta la P. Bogatîriov, *178*, 103—119). Actorii din iarmaroace erau, după cum scrie E. Kuzneţov, „artişti tipici universali ai pieţelor": ei erau şi dresori de animale, şi iluzionişti, şi jongleuri, declamînd „în acelaşi timp fraze şi explicaţii caraghioase" (*250*, 39).

Cu toate acestea, gradul de independenţă al celor două forme de creaţie populară se dovedeşte a fi cu mult mai mare decît în cultura primitivă, aşa încît avem dreptul să vorbim despre apariţia — în cadrul folclorului — a două *tipuri independente de artă* — este vorba de tipuri, şi nu de forme istorice: tipul „muzical" şi tipul „tehnic" (sau „plastic").

Această direcţie a dezvoltării artistice a avut drept rezultat faptul că, treptat, folclorul a depăşit caracterul amorf al genurilor şi speciilor, propriu artei primitive. Deşi Gusev subliniază în mod special faptul că „este greu să vorbim despre o segmentare a genului dramatic în cadrul folclorului în forme clare de gen cum ar fi tragedia, comedia şi drama. Pentru multe din operele literare ale dramei populare este caracteristic tocmai amestecul de elemente tragice şi comice, alternarea şi trecerea unuia în altul" (*205*, 161); cu toate acestea, el construieşte o clasificare foarte largă a structurilor de genuri şi specii din cadrul folclorului „muzical" (*ibidem*, 162—163), ceea ce este posibil numai datorită faptului că aceste structuri dobîndesc, în ultimă instanţă, o existenţă destul de independentă* pentru a fi delimitate sau sesizate ca atare.

2. Individualizarea şi dezvoltarea producţiei artistice culte

Trecînd la analiza producţiei artistice culte descoperim, în primul rînd, că, spre deosebire de tipul de creaţie folclorică, *arta se desprinde aici de baza sa utilitară şi dobîndeşte o exis-*

* Merită, fără îndoială, atenţie şi ideea lui Davletov după care în folclor nu trebuie să căutăm o segmentare pe genuri şi specii la fel de riguroasă ca în cazul literaturii culte, deoarece cristalizarea şi delimitarea structurilor specifice pe genuri şi specii are loc aici în mod „nesimetric"; genul epic este

tență de sine stătătoare, devenind un domeniu particular al culturii. În epoca noastră, arta se prezintă, de cele mai multe ori, în felul următor : romanul și poemul, tabloul și gravura, spectacolul de teatru și filmul artistic, cîntecul și simfonia se manifestă ca opere artistice speciale, cu alte cuvinte, sînt create sub influența unui impuls pur artistic și au drept scop satisfacerea necesităților artistice ale societății. Conținutul artistic al acestui tip de opere de artă, funcția și valoarea lor artistică includ în sine, evident, și momente morale, politice, religioase, științifice, didactice, pedagogice, dar definitoriu în acest caz este elementul artistic inițial în numele consolidării căruia arta se diferențiază ca o ramură aparte a activității umane. În consecință, trebuie să explicăm de ce și între ce limite s-a desfășurat procesul istoric al diferențierii „producției artistice culte ca atare".

De obicei, el este explicat prin aplicarea diviziunii sociale a muncii, care și-a găsit expresie la început în separarea muncii intelectuale de munca fizică și, ulterior, în delimitarea diferitelor domenii ale culturii spirituale (știința, religia, arta etc.). Această explicație este, în linii mari, corectă, dar este prea generală și de aceea nu poate elucida multe din laturile esențiale ale procesului care ne interesează.

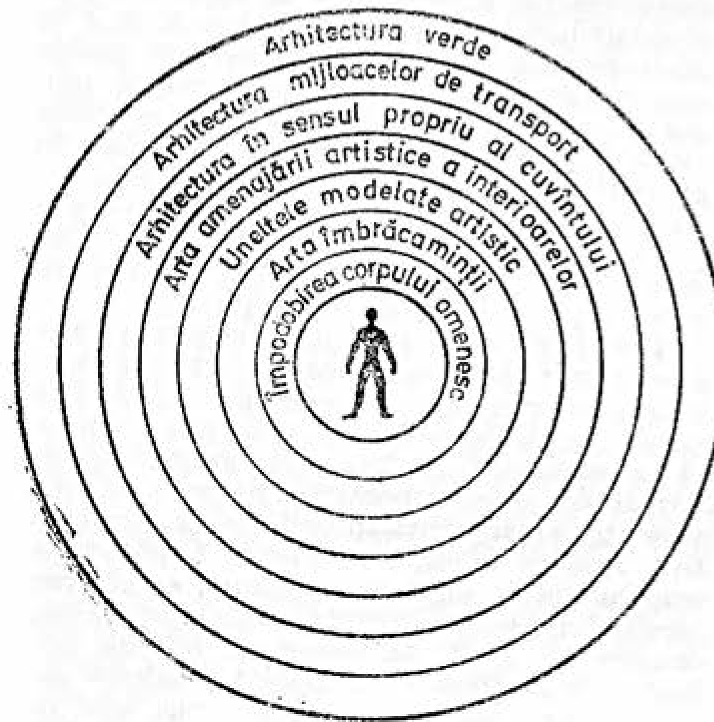
Vom atrage atenția, în primul rînd, asupra *caracterului inegal* al separării artei de celelalte forme ale producției materiale și spirituale. Astfel, delimitarea creației artistice de cunoașterea științifică a avut loc cu mult mai devreme decît emanciparea artei față de religie ; încă în cultura antică se făcea o deosebire

---

dezvoltat aici mai mult decît cel liric, iar genul dramatic se găsește numai într-o fază incipientă iar segmentarea corespunzătoare pe specii este mai dezvoltată în cadrul genului epic, decît în domeniul liricului și, cu atît mai puțin, al dramei (*206*, 60—62).

netă între știință și artă, în timp ce subordonarea creației artistice față de conștiința religios-mitologică s-a păstrat, în esență, pînă în zilele noastre. Dacă ne vom îndrepta atenția asupra analizei legăturilor dintre artă și producția materială, vom constata că numai cîteva dintre ramurile creației artistice au fost în stare să rupă legătura inițială cu procesul de producție, în timp ce alte ramuri ale artei — este vorba de arhitectură și de artele plastice — nu au putut și, probabil, nici nu vor putea rupe vreodată această legătură.

Necesitatea de a se conferi elemente estetice tuturor obiectelor de care îi este dat omului să fie înconjurat — necesitate formată de-a lungul veacurilor — face ca în jurul omului să se creeze un *mediu închis utilitar-estetic,* format din sfere concentrice reprezentînd diverse tipuri de activități artistice și constructive. Acestea încep cu însăși împodobirea trupului uman, după care urmează executarea învelișului necesar acestuia — îmbrăcămintea, de care se leagă, de asemenea, diferite podoabe ; în continuare, se conferă o valoare estetică tuturor obiectelor cu care omul vine în contact în activitatea sa cotidiană, începînd cu obiectele de cult, casnice, instrumente, arme, tacîmuri etc., și terminînd cu mobila și atmosfera generală a încăperilor în care locuiește, muncește și comunică cu cei de-o seamă cu el ; un sens artistic specific dobîndesc și clădirile arhitectonice în care și printre care se desfășoară întreaga lui viață (dintre acestea fac parte clădirile și diversele obiective, mai mari sau mai mici, începînd cu podurile sau turnurile de televiziune și terminînd cu chioșcurile sau urnele) ; își răspîndește activitatea estetică și asupra construirii mijloacelor de transport, pe uscat, sub pămînt, pe apă și în aer ; intervine în natură chiar, transformînd-o din punct de vedere estetic : în acest sens se vorbește despre așa-numita „arhitectură verde" (v. tabelul 23).



Mai este un fenomen care trebuie remarcat — caracterul *relativ* al autodefinirii artei chiar și în acele domenii în care lasă impresia că ar fi dobîndit o autonomie deplină — în literatură, pictură, muzică, arta actorului, dans. Sfera artei cuvîntului cuprinde pe lîngă forme de gen specifice cum ar fi romanul, nuvela, poemul etc. și forme care nu sînt cîtuși de puțin „pure", adică forme care păstrează o legătură indisolubilă între elementul utilitar și cel artistic : așa este, de pildă, cazul *publicisticii literare,* cu diversele ei subramuri, sau *literatura de știință popularizată.* Arta actorului, de asemenea, nu se realizează numai în creația scenică sau cinematografică, ci și în arta *oratorică,* atît de specifică și cîndva atît de pre-

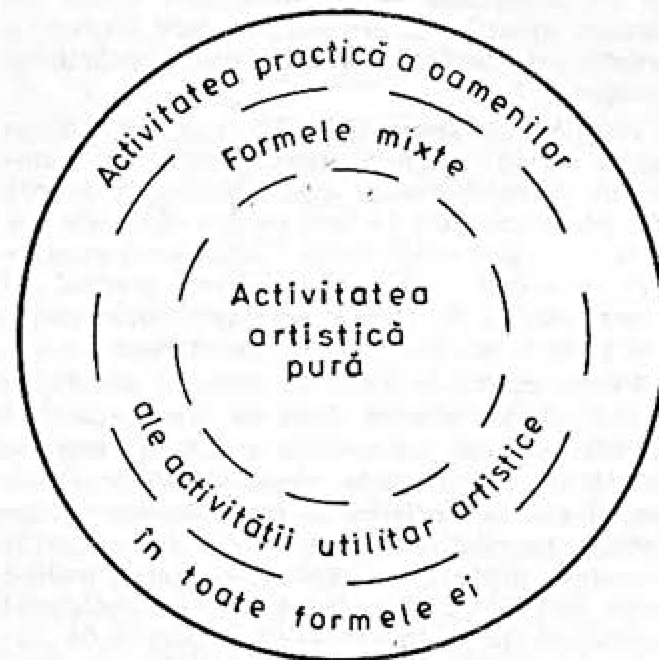
țuită, deși acum este neglijată, artă în care, ca și în publicistica literară, elementul artistic și plastic se contopesc cu elementul utilitar (didactic, agitatoric, propagandistic) și se subordonează acestuia. În domeniul artelor plastice ne întîlnim cu situații asemănătoare : alături de formații artistice pure — tabloul, stampa, inscripția decorativă etc., aici există și genuri utilitar-artistice de tipul *afișului* sau al *caricaturii politice,* a căror funcție de bază este cea pedagogică și educativă, sau plăci memoriale, a căror destinație principală este tocmai cea memorială, sau ilustrațiile la cărțile de știință etc. În cultura muzicală există genuri cu aceeași dublă destinație — utilitar-artistică — cum ar fi *marșurile, imnurile* sau *cîntecele de leagăn,* iar în coregrafie — nenumăratele forme de *dansuri sportive și artistice,* în care elementul artistic este contopit cu elementul non-artistic, sportiv.

Dacă la cele spuse pînă aici vom mai adăuga faptul că în cultura contemporană cinematograful, televiziunea și radiodifuziunea acordă un spațiu deosebit de larg pentru diversele genuri artistico-publicistice, artistico-documentare și artistico-științifice, tabloul general va deveni destul de complet și problemele teoretice pe care le ridică destul de serioase.

Prima concluzie care se impune rezidă în faptul că *delimitarea artei ca sferă specifică și independentă a activității umane nu este absolută.* Cu alte cuvinte, procesul istoric al separării creației artistice de toate formele de activitate neartistică ale oamenilor nu a dus la formarea unei lumi artistice definitiv închisă între anumite limite, lume a cărei substanță poetică să fie riguros și strict despărțită de „lumea exterioară", prozaică a activității practice. În această lumină devine deosebit de clar caracterul iluzoriu al reprezentărilor corifeilor esteticii romantice și ale apologeților lor din secolul al XX-lea, referitoare la autonomia absolută a „imperiului frumuseții" și la „insula

poeziei" în oceanul vieții cotidiene, al utilitarismului, nevoilor și acțiunilor prozaice. Analiza științifică a situației reale arată că limitele care despart sfera creației artistice de toate celelalte sfere ale activității vitale a omului sînt modificabile din punct de vedere istoric și că pe cele mai înalte trepte de dezvoltare a culturii, lumea artelor este *legată de lumea înconjurătoare a practicii sociale printr-o zonă intermediară, reprezentată de fenomenele cu caracter dual și bifuncțional, care păstrează sincretismul inițial dintre elementele artistice și utilitare*. În mod schematic, această situație poate fi redată în felul următor :

Tabelul 24



Trasarea liniilor de demarcație dintre cele două sfere concentrice vrea să însemne că nu există granițe foarte stricte, de netrecut, între zona de tranziție a fenomenelor mixte, artistic-uti-

litare și sfera pur artistică sau pur utilitară. Dimpotrivă, toate trecerile se fac aici pe nesimțite și adesea sînt greu de sesizat. Avem a face aici cu o deplasare din direcția sferei activității practice spre sfera activității artistice pure, care se caracterizează prin *slăbirea treptată a semnificației utilitare și creșterea treptată a importanței artistice* în toate direcțiile radiale concrete pe care ni le putem imagina pe baza schemei date.

Evident, aceasta nu înseamnă că între acele activități care reprezintă arta și cele care nu sînt artă nu există nici un fel de deosebiri calitative. Legea acumulărilor cantitative și a salturilor calitative, dialectica acumulărilor treptate și a transformărilor bruște în alte calități funcționează și în cazul de față la fel de riguros ca și în orice alte situații. Trebuie însă să avem în vedere faptul că trecerea de la caracterul utilitar pur la sincretismul utilitar-artistic, sau de la acesta din urmă la calitatea artisticității pure caracterizează raporturile dintre respectivele sfere de activitate în confruntarea lor sumară, care ne permite să facem abstracție de gradațiile și nuanțările mai subtile (la fel ca și în cazul definirii particularităților calitative specifice fiecărei vîrste a omului — *copilăria, pubertatea, tinerețea, maturitatea* și *bătrînețea*).

Putem, astfel, să tragem concluzia că în istoria culturii acționează *două direcții contrare — tendința creației artistice de a se elibera de legătura sa inițială cu activitatea practică și tendința de a păstra această legătură, ba chiar de a stabili altele noi de același gen*. Prin ce se poate explica această dialectică a dezvoltării artistice a omenirii ?

Este cît se poate de evident că, referindu-ne numai la apariția și aprofundarea diviziunii sociale a muncii nu vom putea rezolva problema. Este necesar să căutăm impulsurile complimentare, specifice, care au condiționat conținutul concret al procesului studiat de noi.

Este vorba de faptul că, în măsura în care s-a complicat întregul sistem al vieții sociale, în fața omenirii s-au ridicat două sarcini cu totul opuse : pe de o parte, necesitatea folosirii eficiente a posibilităților specifice și irepetabile ale artei, care erau percepute din ce în ce mai clar de către societate și pe care aceasta le prețuia din ce în ce mai mult ; pe de altă parte, necesitatea de a se sprijini legăturile directe ale creației artistice cu întreaga activitate practică a oamenilor, deoarece arta nu are nici o altă cale de elaborare a conținutului. Deși creația pur artistică nu este legată de practica vieții sociale în mod la fel de evident și nemijlocit cum se întîmplă în cazul creației artistic-utilitare, totuși o legătură există și aici, întrucît această creație înfățișează, cunoaște și evaluează diferitele laturi ale activității practice a societății și, prin aceasta, selectează pentru conținutul său anumite momente politice, etice, religioase etc. Toate aceste momente se regăsesc în mecanismul creației artistice, se topesc, am spune, în aceasta, nu sînt dominante, ci se subordonează structurii estetice, așa cum se întîmplă în creația utilitar-artistică „aplicată" ; tocmai de aceea se poate crea impresia că, de fapt, conținutul creației pur artistice nu are nicio tangență cu „proza vieții". În realitate însă, conținutul său politic reprezintă întotdeauna, într-un fel sau altul, o proză a vieții prelucrată de care te poți dezice total numai cu prețul renunțării la orice fel de conținut, al reducerii operei de artă la o simplă inventare a unor forme.

Acesta a fost, de altminteri, rezultatul mișcării formaliste din arta burgheză a secolului al XX-lea, care a dus la izolarea estetică absolută a creației artistice de viață. Experiența a dovedit că, în măsura în care arta a reușit să atingă acest scop, ea și-a nimicit structura artistică transformîndu-se în cu totul altceva, într-un simplu joc al formelor, al elementelor

sonore sau plastice ; acest joc poate, evident, să producă o satisfacție estetică (așa după cum o produc diferite alte jocuri, ba chiar și jocul unor elemente asemănătoare întîlnit în natură — să spunem cîntecul păsărilor, textura „ornamentală" naturală a unei pietre sau a unui copac, mișcarea norilor pe cer etc., dar *conținutul artistic* este definitiv pierdut în aceste cazuri. În artă, momentul jocului este întotdeauna prezent într-o măsură sau alta, dar este prezent tocmai ca un singur moment dintr-o structură eterogenă complexă, legat de alte momente formale și de conținut și subordonat acestora în ultimă instanță. Atunci cînd o anumită latură a structurii artistice se izolează de celelalte și pretinde să le înlocuiască integral, arta — în sensul tradițional direct și cel mai exact al cuvîntului — *dispare, se autodistruge, se neagă pe sine însăși* (vezi, mai detaliat în legătură cu aceasta, *67*, 342—344). Are foarte multă dreptate Sedlmayr atunci cînd spune că „revoluția" înfăptuită de arta modernistă a reprezentat o cotitură stilistică în istoria culturii artistice și o ruptură cu toată arta anterioară, o încercare de consolidare a unei noi modalități de înțelegere a artei, opusă celei care era proprie omenirii pînă atunci (*436*, 110—111).

De ce oare omenirea nu s-a mulțumit cu tipul deschis și solid de legătură a artei cu practica vieții care s-a format în creația sincretică arhaică și s-a perpetuat în formele activității utilitar-artistice ? De ce a fost necesară segmentarea acestei unități și concentrarea creației artistice în afara oricăror scopuri utilitare ?

La aceste întrebări, gîndirea estetică dă două genuri de răspunsuri. Esteticienii care au pornit de la cunoscuta teză a lui Kant cu privire la caracterul dezinteresat al reprezentărilor estetice și au ajuns la concluzia că activitatea artistică gravitează, prin însăși natura

sa, spre o izolare deplină față de activitatea

practică a vieţii, au tratat procesul istoric al delimitării producţiei artistice ca o *mişcare progresivă de autoepurare a artei de orice componente străine (neestetice), ca o tendinţă imanentă a artei spre un ideal al creaţiei pure şi independente a formelor* (K. Fidler, R. Zimmerman, K. Bell etc.). Totuşi, încă în secolul al XIX-lea unii dintre reprezentanţii direcţiei democratice din estetica europeană, cum ar fi, de exemplu, D. Ruskin şi W. Morris, iar după ei L. Mumford, au evaluat procesul respectiv într-un mod diametral opus : după convingerea lor, ruptura dintre producţia materială şi cea artistică era condiţionată de o serie de factori tehnici şi sociali, a căror acţiune asupra artei trebuie să fie considerată nu progresivă, ci *regresivă, întrucît au fost rupte legăturile cu practica vieţii şi a apărut o anumită opoziţie între „lumea iluzorie a frumuseţii pure" şi lumea depoetizată a activităţii practice.* La concluzii analoge au ajuns la noi în ţară, în anii de după revoluţie, aşa-numiţii „lucrători în producţie", care respingeau ori ce fel de artă de „şevalet", considerînd-o rod şi expresie a sistemului de relaţii sociale burgheze.

Nu de mult, această concepţie a fost reluată şi în ştiinţa estetică sovietică — evident, eliberată de argumentele naive atît de caracteristice pentru concepţiile gînditorilor englezi din secolul al XIX-lea şi de simplificările sociologist vulgare care erau nu mai puţin caracteristice pentru „lucrătorii noştri din producţie". Într-o broşură deosebit de interesantă aparţinînd lui I. Davîdov, *Munca şi libertatea* se spunea că în societatea burgheză tendinţa istorică a ruperii „lumii interioare" a omului, ca „lume a libertăţii", de lumea reală, ca „lume a nelibertăţii", a atins punctul culminant, prima lume închizîndu-se într-un fel de cadru şi, în consecinţă, şi arta se află în faţa necesităţii de a se închide într-un „cadru, despărţindu-se de realitatea înconjurătoare". Această „artă încadrată" cum o numea ironic Davîdov, vorbind despre arta de şevalet (avînd în vedere nu numai pictura şi sculptura, ci şi drama şi romanul, adică toate formele valorilor artistice care dobîndiseră o existenţă de sine stătătoare), sînt considerate de el ca rod al procesului monstruos de „alienare" născut de capitalism şi condamnat să dispară o dată cu acesta (*446*, 91—92, ş.u.).

În deplină consonanţă cu Davîdov, I. Borodai scria : „Apărînd ca un produs al *alienării* diviziunii muncii, ca rezultat al dispersării activităţii umane unitare, arta a avut de la bun început tendinţa interioară de a se purifica, de a deveni o artă pură" ; încununarea logică a „acestei exterminări metodologice a creaţiei unitare condiţionată de dezvoltarea istorică" s-a dovedit a fi abstracţionismul. De aceea, dispariţia capitalismului trebuia să ducă la „lichidarea artei ca domeniu de specializare îngustă a producţiei", adică la depăşirea principiului „şevaletului", al acelui aşa-zis „cadru", care desparte reprezentarea artistică a vieţii de realitatea vie a acesteia (*373*, 10—11).

Această concepţie a fost expusă cu argumente convingătoare în lucrarea lui K. Kantor, intitulată *Frumosul şi utilitatea*. Aici arta este privită ca „un refugiu, în care se ascunde frumosul alungat din lumea practicismului burghez" (*232*, 78, 184—185) ; de aceea, dispariţia capitalismului şi construirea unei lumi noi vor însemna transformarea vieţii ca atare într-o producţie artistică şi, mulţumită acestei situaţii, va dispărea şi necesitatea unei arte „individualizate" (adică „încadrate", „de şevalet", monofuncţională) ; „arta îşi va pierde caracterul de activitate particulară, modul specific ei de reflectare estetică a vieţii" ; frumosul se va dizolva în viaţa însăşi, va deveni „omniprezentă" şi vor dispărea nu numai contradicţiile, dar şi deosebirile dintre frumos şi util („nu va mai exista nici utilitate, nici frumuseţe" căci

„acestea vor fi indestructibil legate" ; *ibidem*, 80 şi 81, 176, 177 şi passim).

Trebuie să recunoaştem că în această concepţie sînt puse în evidenţă cele mai de seamă momente ale condiţionării sociale a procesului de autodefinire „a producţiei artistice ca atare". Problema este însă dacă Davîdov, Borodai şi Kantor reuşesc sau nu să explice în mod exhaustiv procesul respectiv şi dacă, în consecinţă, concluziile lor cu privire la dispariţia în viitor a producţiei artistice specializate, pur artistice sînt sau nu întemeiate.

În ceea ce ne priveşte, considerăm că aceste concluzii nu sînt întemeiate, deoarece procesul cultural-istoric care ne interesează este interpretat aici în mod *unilateral* şi *simplist*. Este, dacă putem spune aşa, „sociologizat" şi este trecut complet cu vederea alt aspect de extremă importanţă al chestiunii, şi anume aspectul *estetico-psihologic*.

Este vorba de faptul că operele de artă care îmbină acţiunea artistică asupra omului, cu funcţia utilitară, posedă o anumită dialectică internă specifică. Forţa acţiunii lor constă în faptul că oamenii sînt supuşi „iradierii" artistice chiar în timpul procesului activităţii lor practice, ceea ce face ca aceasta să se însufleţească, să se organizeze şi să se activizeze, dobîndind stimuli emoţionali suplimentari şi transformîndu-se dintr-o obligaţie într-o bucurie. În felul acesta, arhitectura şi artele plastice conferă diferitelor domenii ale vieţii cotidiene — muncii, modului de viaţă, comunicării sociale, ritualului religios etc. — o „aureolă" emoţională corespunzătoare conţinutului lor ideologic, dînd naştere în sufletul omului care acţionează în atmosfera astfel creată, la o anumită dispoziţie, ceea ce face ca înseşi acţiunile lui să fie mai organice, mai fireşti şi mai precise. Astfel, muzica unui marş de luptă exercită o acţiune organizatorică şi stimulatoare asupra soldaţilor, în timp ce acordurile unui marş funebru introduc publicul într-o altă

gamă emoţională, indispensabilă în situaţia respectivă. Tot aşa, arta oratorică a unui politician sau a unui avocat intensifică foarte mult acţiunea argumentaţiei logice (uneori compensează chiar lipsa unei astfel de argumentaţii). Iată de ce, aşa după cum remarca foarte exact V. I. Lenin, „nu se poate vorbi în acelaşi mod la un miting într-o uzină şi într-un sat căzăcesc, la o adunare studenţească sau într-o izbă ţărănească, de la tribuna celei de-a treia Dume sau din paginile unui organ de presă de peste hotare. Arta fiecărui propagandist şi a fiecărui agitator constă tocmai în capacitatea de a acţiona în cel mai adecvat mod asupra unui anumit auditoriu, făcînd în aşa fel, încît un anumit adevăr să pară cît mai convingător, mai uşor de însuşit, mai limpede şi mai imposibil de uitat" (451, vol. 21, 21).

În felul acesta, tocmai această necesitate a unei *îndrumări precise a conştiinţei umane şi, în particular, a mecanismelor sale volitiv-emoţionale* este ceea ce explică formarea „încărcăturii" artistice în multiple domenii ale activităţii practice a oamenilor.

Caracterul contradictoriu al acestei situaţii se manifestă însă în faptul că, uneori, influenţa artistică este *limitată* şi nu este în stare să-şi realizeze posibilităţile de care dispune. Cu alte cuvinte, forţa *potenţială* a încărcăturii artistice este aici mult mai mare decît forţa *actuală, realizabilă*, deoarece această încărcătură „explodează" şi „atacă" conştiinţa umană în procesul folosirii unor produse de tip utilitar-artistic, ceea ce face ca aceasta să se concentreze în special asupra laturii practice a procesului în discuţie. Indiferent cît de puternică ar fi impresia artistică produsă de o biserică, de podoabele ei interioare, de structura artistică a ritualului, de muzica bisericească, de calităţile poetice ale rugăciunii, această impresie nu face decît să *însoţească* acţiunea religioasă, nefiind *autonomă*. Exact în acelaşi mod, influenţa artistică a cuvîntării unui orator, a unui

tablou istoric batalistic sau a unui ansamblu sculptural-arhitectonic memorial nu trebuie să diminueze sau să umbrească esenţa acestora, conţinutul şi destinaţia lor *extraestetică.* Numai în momentul în care îşi pierd destinaţia utilitară, astfel de produse artistice pot deveni obiecte ale delectării estetice pure — aşa cum se întîmplă în vremurile noastre cu orice fel de obiect care a devenit exponat muzeal, fie că este vorba de biserici, vizitate de turişti, fie că este vorba de misa care se execută în cadrul concertelor.

Delimitarea elementului artistic din cadrul sincretismului iniţial şi transformarea acestui element într-un mod de creaţie independent, care are drept unic scop să acţioneze, din punct de vedere artistic, asupra conştiinţei umane, a fost necesară tocmai pentru ca omul *să se poată dărui total şi pe deplin trăirii artistice,* pentru ca activitatea sa din viaţa cotidiană să fie completată de „viaţa" din artă (cf. în legătură cu aceasta mai detaliat *67,* 285—289). Dar pentru aceasta arta a fost nevoită — şi va fi nevoită întotdeauna ! — *să se rupă de util şi să creeze o „dedublare" iluzorie a vieţii, un model metaforic al acesteia.* Acolo unde a fost posibilă modelarea metaforică a vieţii ca sarcină principală a artei, creaţia artistică s-a separat din unitatea iniţială utilitar-artistică şi a dobîndit dreptul la o existenţă de sine stătătoare.

În familia artelor „muzicale" această delimitare s-a produs fără piedici prea mari, întrucît mijloacele specific umane utilizate le permiteau să creeze cu succes modele ale vieţii umane, dar în grupul artelor „tehnice" omenirea s-a lovit de mari dificultăţi pe acest drum. Este adevărat că posibilităţile figurative ale picturii, graficii, sculpturii permiteau crearea lumii reale ca o lume a *omului,* ca „un corp neorganic al omului" (K. Marx), ca o componentă a experienţei umane de viaţă ; totuşi, această cale s-a dovedit a fi inacceptabilă

pentru arhitectură şi artele decorative. Indiferent cît de larg ar fi fost utilizate în arhitectură şi în artele decorative procedeele figurative ale picturii, sculpturii sau graficii, principiile creatoare de bază ale acestor arte nu puteau deveni figurative. Este de fapt lesne de înţeles — căci forma oricărui obiect utilitar este determinată de destinaţia sa practică şi de construcţia sa tehnică, iar principiul figurativ în modelarea formelor poate fi utilizat în acest caz numai în măsura în care este armonizat şi acordat cu modalitatea de rezolvare a formei dictată de funcţii, tehnică şi tehnologia obiectivului respectiv.

Este clar deci, din ce motive numai arhitectura şi artele aplicate au păstrat caracterul dual iniţial, utilitar-artistic, al conţinutului şi funcţiilor lor, fără a renunţa la germenii creaţiei pur artistice. Mai exact spus, aceşti germeni au ieşit şi din sfera lor, dar acest fenomen nu a avut o evoluţie mai pronunţată. Avem în vedere acele genuri ale arhitecturii şi artelor aplicate, care, pe parcursul modificării necesităţilor practice ale oamenilor, şi-au pierdut valoarea utilitară şi şi-au păstrat numai valoarea decorativă. Aceasta a fost soarta multor tipuri de produse de orfevrerie — brăţări, coliere, pandantive, care avuseseră cîndva o destinaţie practică precisă şi care au devenit în ultima vreme simple podoabe. Soarta istorică a glipticii este analogă cu aceasta : iniţial, ea îmbina funcţia practică a peceţilor cu o funcţie estetică, dar ulterior a păstrat-o numai pe aceasta din urmă ; acelaşi lucru s-a întîmplat şi cu unele tipuri de construcţii arhitectonice sau cu obiecte necesare în viaţa cotidiană — este cazul porţilor oraşelor, a împrejmuirilor de grădini, sfeşnicelor sau instrumentelor de scris. Este foarte sugestiv faptul că, pe această bază, nu a luat naştere o sferă independentă a creaţiei artistice asemănătoare cu sferele artei plastice, literaturii sau muzicii.

Dimpotrivă, aceste fenomene s-au dovedit a fi

neviabile şi, mai devreme sau mai tîrziu, au sucombat, înlăturate de noile tipuri de obiecte şi clădiri în care elementul artistic se îmbina din nou cu funcţiile utilitare ; astfel, aparatura electrică a înlocuit sfeşnicele şi stiloul a înlocuit instrumentele de scris.

Aceştia sînt, după părerea mea, factorii cultural-istorici obiectivi care definesc *necesitatea* delimitării formelor pur artistice ale creaţiei de formele utilitar-artistice şi care trasează, în acelaşi timp, linia de demarcaţie între această reflectare artistică specifică a lumii şi activitatea umană practică. Din cele spuse mai sus rezultă că, atît o evaluare pozitivă, cît şi una negativă a procesului respectiv ar fi unilaterale şi nu ar caracteriza *contradicţia sa interioară efectivă.* Metoda dialectică marxistă a analizei istorice ne permite să dezvăluim întreaga complexitate a acestui proces şi să evaluăm în mod obiectiv diversele lui aspecte. *Delimitarea producţiei pur artistice corespunde, fără îndoială, unor necesităţi perene ale vieţii sociale, ale relaţiilor sociale, ale formării sociale a personalităţii* şi nici un fel de extremisme abstracţioniste nu vor putea compromite valoarea socială a formelor „de şevalet" sau „încadrate" ale artei (deşi fenomenul alienării care a apărut în capitalism şi subordonarea artei faţă de puterea producţiei de mărfuri, antagonismul dintre realitatea prozaică vulgară şi visurile estetice compensatorii ale imaginaţiei artistice au modificat într-adevăr misiunea formelor pur artistice de creaţie).

Dacă, în cazul folclorului, conservarea sincretismului moştenit din creaţia artistică arhaică era un fenomen organic şi dacă acest sincretism s-a perpetuat atîta timp cît folclorul şi-a menţinut viabilitatea, pentru producţia artistică cultă se dovedeşte a fi un fenomen tot atît de organic *destrămarea rapidă şi consecventă a sincretismului iniţial, care duce la autodefinirea diverselor tipuri de artă.*

3. Procesul delimitării tipurilor de artă

Această destrămare şi-a găsit expresia, în primul rînd, în divizarea unităţii iniţiale a structurii spaţial-temporale a artei „muzicale" şi în *delimitarea artelor pur temporale — literar-muzicale — de artele spaţial temporale — dansul şi arta actorului.*

Această delimitare se sprijinea pe posibilitatea obiectivă de segmentare a unităţii spaţiu-timp de care dispune conştiinţa umană. De ce a apărut necesitatea modelării metaforice a relaţiilor temporale separat de relaţiile spaţiale ? Pentru a găsi răspunsul la această întrebare trebuie să avem în vedere următoarele împrejurări :

Toate sunetele şi zgomotele receptate de noi în viaţa cotidiană sînt strîns legate de reprezentări spaţiale : în funcţie de modificarea intensităţii sunetului şi a altor proprietăţi acustice ale sale ne putem da seama de caracterul şi mişcarea efectuată de sursa de zgomot — de faptul dacă este mare sau mică, dacă se apropie sau se îndepărtează, în ce direcţie se deplasează etc., şi în felul acesta sunetul îi permite omului să se orienteze în spaţiu chiar pe întuneric sau atunci cînd şi-a pierdut vederea. La oamenii primitivi, capacitatea de extragere a informaţiilor spaţiale din percepţiile auditive era deosebit de dezvoltată, la fel ca şi în cazul multor animale, la care auzul joacă un rol esenţial în lupta pentru existenţă.

Pe măsură ce omul a început să stăpînească din ce în ce mai bine capacitatea de a vorbi, funcţia informativă a sunetului a început să se modifice din punct de vedere calitativ — căci cuvîntul este caracterizat nu atît prin calităţile sale fizice, cît prin *sensul* celor exprimate prin intermediul său. În acelaşi fel, sunetele emise de o voce care cîntă au o semnificaţie *nemijlocită emoţional-expresivă*, şi nicidecum spaţial-figurativă. Inventarea instru-

mentelor muzicale care au servit la amplificarea posibilităților ritmice, fizice și de timbru ale vocii omenești și ale bătutului din palme, au consolidat autonomia de conținut a relațiilor sonore față de relațiile spațiale. Și, deși chiar și astăzi caracterizăm adesea forma muzicală cu ajutorul unor reprezentări de natură vizuală — atunci cînd vorbim, de exemplu, despre sunete care „se îndepărtează, se apropie, se înalță sau coboară, care sînt sumbre sau luminoase", aceste asocieri au în muzică un caracter cu totul particular, în marea majoritate a cazurilor receptarea unei simfonii sau a unui cîntec se poate realiza fără intermediul vreunui tablou spațial. Definiția pe care Stravinski a dat-o muzicii și după care „muzica este o reglementare a relațiilor dintre om și timp" este eronată numai prin faptul că ignoră aspectul de conținut, ideatic și emoțional al creației muzicale, dar este, fără îndoială, corectă în sensul că *în muzică scurgerea timpului se prezintă într-adevăr în formă pură, eliberată parcă de orice fel de substrat spațial.* Dacă ne putem permite să operăm aici cu o analogie din domeniul fizicii, putem afirma că în sfera sunetelor muzicale avem a face cu o formă de mișcare a materiei în care masa dispare, se dizolvă, transformîndu-se într-un flux pur de energie.

În creația literară situația se dovedește a fi, evident, mai complicată. În măsura în care cuvîntul definește și, respectiv, trezește în conștiința noastră diverse imagini spațiale, creația literară este, așa cum observau și teoreticienii antici, o „pictură cu cuvîntul". Cuvîntul însă are capacitatea de a exprima și o mulțime de alte reprezentări, senzații, noțiuni care nu au sens obiectual spațial. De aceea, în literatură, inventivitatea obiectual-spațială nu poate reprezenta *proprietatea indisolubilă și indispensabilă a acesteia.* Lucrul acesta a fost formulat foarte clar încă de Lessing, care a dovedit că poezia, spre deosebire de pictură și sculptură,

înfățișează în mod *nemijlocit*, nu corpuri, ci acțiuni, căci nu poate înfățișa corpuri decît în mod mediat, adică numai în măsura în care acest lucru este necesar pentru descrierea acțiunii.

Capacitatea de a „extrage" relațiile temporale din ansamblul procesului vital spațial-temporal sau de a crea în imaginație modelul unui asemenea proces în care relațiile spațiale dobîndesc o importanță secundară în comparație cu relațiile temporale are o existență condiționată istoric, fiind rezultatul unui nivel destul de înalt de dezvoltare a conștiinței umane și a vorbirii articulate, strîns legată de ea. Conturîndu-se și consolidîndu-se, această capacitate a servit drept bază obiectivă pentru divizarea sincretismului artei arhaice „muzicale". Separarea caracteristicilor procesuale ale mișcării de reprezentare a obiectelor în mișcare ca atare a fost necesară deoarece *în mersul dezvoltării culturii a început să se contureze o relativă autonomie a proceselor spirituale — mișcări ale gîndurilor și sentimentelor psihicului uman care nu avea nici un substrat plastic spațial și a căror întruchipare adecvată necesita individualizarea mijloacelor de modelare a relațiilor temporale.* Pentru că unitatea dintre spațiu și timp este o realitate fizică, dar nicidecum spirituală. Pentru spirit, adică din punct de vedere psihologic, timpul este factorul intern al existenței noastre, iar spațiul — factorul extern ; omul stăpînește spațiul, dar timpul nu i se supune ; spațiul este simetric și de aceea reversibil, dar timpul este unilinear și ireversibil ; spațiul se adresează receptării senzoriale —este vizibil și auzibil — timpul poate fi perceput numai pe cale internă, poate fi trăit și ne putem gîndi la el dar nu avem cum să-l înfățișăm, deoarece este inefabil.

Iată de ce dezvoltarea culturii nu putea să nu ducă, în ultimă instanță, pe o anumită

treaptă, la destrămarea sincretismului inițial

al artei „muzicale". Acest proces a început prin separarea „stratului" literar-muzical de „stratul" coregrafic-actoricesc (este sugestiv faptul că în cultura greacă veche existau doi termeni pentru desemnarea acestor două structuri artistice, și anume *lirica* și *orchestica*). În continuare, fiecare din aceste formații artistice *s-a împărțit în elementele sale componente — literar, muzical, coregrafic și actoricesc.*

Acest ultim pas pe calea diferențierii tipurilor de artă în grupa respectivă a avut, de asemea, cauze profund obiective. Segmentarea unității literar-muzicale a fost condiționată de o serie de cauze. Pe de o parte, procesul general al dezvoltării progresive a gîndirii și, strîns legată de aceasta, dezvoltarea vorbirii, făcea să scadă tot mai mult importanța legăturii dintre expresia literară și cea sonor-intonațională și accentua din ce în ce mai mult semnificația semantică, noțională a laturii expresiei. Un alt catalizator deosebit de puternic al acestui proces este reprezentat de scriere, care a *despărțit total cuvîntul de forma sa sonoră, dezvăluind caracterul nesemnificativ al acestei legături pentru conținutul limbajului.* Dacă în creația orală arhaică și în folclor, care a moștenit de la aceasta oralitatea ca o trăsătură de bază a existenței sale, unitatea dintre expresia literară și cea muzicală s-a păstrat, într-o formă sau alta, în permanență, în literatura scrisă ea a fost distrusă, numai poezia străduindu-se să păstreze expresivitatea sonoră a construcțiilor sale în limitele accesibile ei. În felul acesta, despărțirea muzicii de literatură se explică, în primul rînd, prin *creșterea elementului intelectual în conținutul vieții și al artei, cucerirea unei independențe din ce în ce mai mari de către mecanismele intelectuale și emoționale ale psihicului uman* (evident, este vorba de o autonomie relativă, căci o autonomie deplină nu este posibilă nici în psihicul uman, și nici în creația artistică).

Pe de altă parte, o influență deloc neglijabilă asupra destrămării unității inițiale dintre literatură și muzică a fost exercitată de perfecționarea înceată, dar neîntreruptă, a instrumentelor muzicale. În cele din urmă, modalitățile de obținere a sunetelor pe cale artificială au ajuns să nu se mai limiteze la rolul inițial de acompaniere a legendei cîntate sau a dansului și instrumentele muzicale s-au transformat în *instrumente de creație artistică cu existență independentă.* Estetica pitagoreicilor, care acorda o atenție atît de mare muzicii instrumentale, dîndu-i o înaltă apreciere, atestă în mod convingător faptul că încă în acea perioadă muzica dobîndise o poziție specială în cadrul culturii artistice. Progresul în sfera muzicii instrumentale a exercitat, la rîndul său, o influență considerabilă asupra aprecierii muzicii vocale întrucît a crescut hotărîtor — să spunem așa — *autoritatea estetică generală a sunetului ca semn artistic cu statut de sine stătător care se deosebea de semnele literare prin posibilitățile sale particulare de expresie.* În condițiile consolidării și aprofundării independenței relative a laturii emoționale și intelectuale a vieții spirituale a omului, semnele sonore și intonaționale ale muzicii puteau să întruchipeze și să redea cel mai exact *informații de ordin preponderent emoțional,* iar semnele literare — *informații de ordin preponderent intelectual.* Spunem „preponderent" emoțional sau intelectual, întrucît conținutul oricărui tip de artă, inclusiv al muzicii și poeziei, reprezintă în mod necesar o unitate între idei și sentimente. Dar în cadrul structurii emoțional-intelectuale a conținutului artistic, raportul dintre elementele componente poate fi diferit. Comparația dintre literatură și muzică arată că, într-un caz, avem a face cu *exprimarea nemijlocită a ideilor și exprimarea mijlocită a sentimentelor* (căci limba reprezintă „realitatea nemijlocită a ideilor", după cum o definesc

 întemeietorii marxismului, iar conținutul fie-

cărui cuvînt este exprimat de noţiune şi nu de emoţie), iar în celălalt caz — cu *exprimarea nemijlocită a sentimentelor şi exprimarea mijlocită a ideilor* (întrucît cu ajutorul unor sunete muzicale nu se poate transmite un conţinut intelectual).

În lumina celor afirmate mai sus, devin clare şi cauzele separării artei actoriceşti de arta dansului — nu întîmplător una dintre ele este legată mai strîns şi este mai înrudită cu muzica, în timp ce cealaltă este la fel de apropiată de literatură. Arta actorului se autodefineşte prin faptul că mijloacele sale metaforice specifice pot fi utilizate numai *în legătură cu mijloacele limbajului,* care îi sînt oferite de literatură. Indiferent cît ar fi de puternic, iniţial, momentul improvizaţiei — să ne amintim că acesta şi-a păstrat importanţa încă în cadrul *commediei dell'arte* — este totuşi neîndoielnic faptul că în întreaga sa evoluţie ca formă de creaţie autonomă, extracoregrafică, arta actorului a fost condiţionată de apariţia şi dezvoltarea *dramaturgiei, a genului literar destinat în mod special prezentării scenice, întruchipării prin intermediul artei actorului.* În ceea ce priveşte dansul, el a concentrat în sine mijloacele pur plastice de autoexprimare a omului, care puteau fi utilizate *independent de reprezentarea mişcărilor obişnuite şi ale gesturilor omului.*

S-a constatat că, pe de o parte, limbajul mişcărilor corpului şi al mimicii, rupt de limbajul articulat, este capabil — la fel ca şi muzica — să transmită gîndurile omului numai *în mod mediat,* căci în mod nemijlocit nu poate transmite decît informaţii emoţionale ; pe de altă parte, rezolvarea acestei sarcini impunea renunţarea la reluarea mişcărilor obişnuite ale omului şi elaborarea unui „limbaj" plastic special, care să poată să redea exact şi nuanţat *mişcarea sentimentelor omeneşti ;* în felul acesta, limbajul coregrafic se îndepărta din ce în ce mai mult de limbajul artei actorului şi

îşi descoperea din ce în ce mai multe asemănări cu limbajul muzical şi — ceea ce este demn de remarcat — nici nu ne-am putea imagina dansul fără acompaniament muzical, în timp ce arta actorului nu necesită un astfel de acompaniament.

Nu este greu de prevăzut că în acest moment al raţionamentului nostru în faţa cititorului trebuie să se ridice o serie de întrebări referitoare la creaţia actorului-cîntăreţ în cadrul operei, sau a actorului-dansator în cadrul baletului. La astfel de întrebări deocamdată nu putem răspunde decît în felul următor : în cazul operei şi al baletului avem a face cu *o sinteză de arte diferite* şi această legitate a istoriei culturii artistice va fi examinată în mod special ceva mai jos. Deocamdată este vorba numai de procesul istoric al diferenţierii unor forme de creaţie artistică, adică se pune problema cu cît timp înainte de apariţia operei şi a baletului a avut loc *delimitarea şi autodefinirea* artei actorului şi a artei dansatorului.

Segmentarea sincretismului artelor „muzicale" s-a mai manifestat şi într-o altă direcţie esenţială — *în sensul separării artei interpretative de activitatea artistică creatoare.* Să cădem de la bun început de acord asupra faptului că terminologia utilizată aici este întru totul convenţională : în primul caz nu avem a face cu o simplă reproducere a unui lucru preluat de-a gata, ci cu un tip anumit de *creaţie,* reprezentat de modalitatea de interpretare a creaţiei artistice. Din această cauză, activitatea interpretativă reprezintă un tip de artă cu drepturi depline, la fel ca şi activitatea scriitorului, a dramaturgului sau coregrafului. Dacă ne vom strădui însă să redăm deosebirile dintre acestea ceva mai exact, va trebui totuşi să numim una din activităţi — *creaţie primordială,* iar pe cealaltă — *creaţie secundară,* deoarece, indiferent cît de activă ar fi aceasta din urmă în posibilităţile ei interpretative, însăşi necesitatea de a interpreta, de a crea din nou

ceva ce a fost o dată creat, vorbeşte de la sine despre caracterul subordonat şi secundar al artei interpretative.

Pe cea dintîi treaptă a evoluţiei culturale a omenirii şi în folclor o astfel de diviziune în cadrul artei „muzicale" nu există. Caracterul ei sincretic îşi găsea expresie, în particular, şi în unitatea dintre *creaţie şi interpretare*. Poetul şi compozitorul erau şi interpreţii propriilor lor opere, în calitate de cîntăreţi, barzi, menestreli, trubaduri, povestitori etc., întrucît nu exista altă cale de obiectivizare a intenţiilor lor artistice. Tocmai de aici ia naştere acel tip specific de artă care îmbină în sine în mod contradictoriu reluarea unor forme fixate deja prin intermediul tradiţiei vizuale şi transmise pe cale orală cu improvizaţiile produse de fiecare dată cu ocazia fiecărei noi interpretări. Caracterul colectiv al creaţiei artistice arhaice şi folclorice se explică tocmai prin această unitate indestructibilă dintre momentul creaţiei şi cel al interpretării, prin necesitatea de a crea din nou, într-o manieră suficient de adecvată, operele artistice transmise pe cale orală.

Această situaţie s-a perpetuat atîta timp cît evoluţia culturii nu a elaborat alte modalităţi de consolidare a rezultatelor creaţiei artistice. Importanţa apariţiei scrisului pentru istoria artei a constat, în primul rînd, în faptul că *arta cuvîntului a devenit literatură şi a început să trăiască o existenţă de sine stătătoare*; în mod corespunzător, şi arta interpretativă a dobîndit o relativă autonomie; scriitorul şi recitatorul, dramaturgul şi actorul s-au diferenţiat unul de altul şi s-au îndreptat spre diferite „regiuni" ale lumii artelor. Cam acelaşi lucru s-a întîmplat şi în sfera creaţiei muzicale, unde *interpretul* s-a diferenţiat de *compozitor*, în momentul în care inventarea notelor muzicale a permis fixarea în scris a unei muzici compuse, dar care încă nu răsunase niciodată. Ceva mai complicată se dovedeşte a fi situaţia din domeniul coregrafiei, întrucît arta dansului nu putea

fi consemnată prin nici un fel de mijloace, cu excepţia celor reprezentate de dans ca atare. Este adevărat că dansul poate fi descris prin cuvinte, cu ajutorul unor termeni specifici, care desemnează fiecare din elementele lui, paşii, figurile, iar textura ritmică a dansului se defineşte prin acompaniamentul muzical scris pentru el. Totuşi, astfel de descrieri redau atît de aproximativ, atît de abstract caracterul real al mişcărilor corpului omenesc, încît „opera" coregrafică nu putea fi fixată cu aceeaşi exactitate cu care erau fixate, de exemplu, operele literare sau muzicale *. Iată de ce multă vreme crearea de dansuri noi a rămas un proces aleatoriu, colectiv şi anonim, atît în cazul dansurilor rurale, cît şi al celor orăşeneşti; dar chiar şi după ce, în coregrafie, a apărut profesiunea de maestru de balet şi aceea de şef al ansamblului de balet, momentul creaţiei nu reuşea să ajungă la acelaşi grad de independenţă faţă de momentul interpretării pe care îl cucerise, de exemplu, creaţia scriitorului, a dramaturgului sau compozitorului. Este semnificativ faptul că maestrul de balet nu este numai creatorul, ci şi *regizorul* dansului, reunind într-o singură persoană două specialităţi creatoare, care, atît în teatrul dramatic, cît şi în muzică, au o existenţă de sine stătătoare (este vorba de profesiunea dramaturgului şi a regizorului, sau a compozitorului şi dirijorului). În creaţia coregrafului, momentul creării dansului este inseparabil de cel al interpretării.

De aici se poate trage concluzia că raportul dintre formele primare şi cele secundare în creaţia artistică nu este identic în toate ramurile artei. Această concluzie se sprijină şi pe alte observaţii, ceea ce ne permite să afirmăm existenţa unei anumite legităţi în acest sens. În realitate, literatura este aceea care posedă

* Abia în ultima vreme se elaborează cu succes modalităţi speciale de fixare a dansului.

cel mai înalt grad de independență față de arta interpretativă întrucît operele ei se adresează cititului, permițînd doar — fără a impune însă — cititul cu voce tare. Așa-numita „lectură artistică" sau „arta cititului" este un tip de artă cu drepturi depline, dar ponderea ei specifică în sfera artelor interpretative este incomparabilă față de cea a genurilor de bază ale artei actorului — creația actorului dramatic, a cîntărețului de operă sau a balerinului. Este semnificativ și faptul că, în acest caz, arta recitatorului și-a dobîndit, relativ de curînd, dreptul la o existență de sine stătătoare, în timp ce arta actorului dramatic a însoțit dramaturgia pe parcursul întregii sale evoluții. Aceasta se explică prin faptul că dramaturgia este un gen special de literatură, destinat tocmai *interpretării scenice și nu cititului.* Desigur, piesele lui Eschyl, Shakespeare și Cehov pot fi și citite, dar adevărata lor viață este totuși pe scenă, nu în carte, pentru că ele au fost create în vederea executării pe scenă și nu pentru a fi citite *.

Am putea merge și mai departe și să comparăm raportul dintre genul literar epic și liric și creația interpretativă. Vom constata, în acest caz, că operele genului liric necesită în măsură mult mai mare prezentarea prin intermediul unui recitator, decît operele genului epic (deși maeștrii artei scenice nu acordă întotdeauna preferință operelor poetice ; cu toate acestea, ei aleg dintre povestiri și nuvele de obicei lucrări de factură clar lirică — de exemplu, povestirile lui Cehov, Shalom Alehem, *Micul prinț* de Saint-Exupéry etc.). Această gravitație a liricii, și în primul rînd a poeziei, spre forma

* Așa-numita *Lesedrama*, adică „dramă de citit", este un caz aparte în istoria dramaturgiei, mai exact spus — *un fenomen de tranziție* între genul dramatic și cel epic sau liric și este cît se poate de clar de ce nu s-a bucurat de o prea mare popularitate.

de existență sonoră este cît se poate de firească, întrucît aici elementul muzical joacă un rol infinit mai mare decît în genurile prozaice narative (prin ce se explică acest lucru vom arăta ceva mai jos). Muzicalitatea — atît în sensul direct, cît și în sensul figurat al acestei noțiuni, aplicabil la arta cuvîntului în special — este o calitate a *imaginii* sonore și în afara sonorității ea pur și simplu nu există. Iată de ce, în cadrul muzicii, însemnătatea artei interpretative este mult mai mare în comparație cu arta compoziției decît în toate cazurile examinate mai sus.

Asafiev avea foarte multă dreptate cînd afirma că existența reală a muzicii ca artă rezidă în sunet, și nu în notele muzicale scrise. Evident, o partitură poate fi desigur citită dar, spre deosebire de citirea versurilor sau chiar a operelor dramatice, acest proces este, în primul rînd, accesibil unui cerc restrîns de muzicieni specialiști, iar, în al doilea rînd, ei înșiși susțin că nu sînt satisfăcuți de simpla citire a notelor și că simt nevoia să asculte cum sună muzica respectivă. Din această cauză, gradul de independență a compozitorului față de creația interpretativă este mai scăzut decît acela al dramaturgului sau al romancierului. În felul acesta înțelegem clar de ce compozitorii sînt foarte adesea și admirabili interpreți, chiar profesioniști, dirijori, pianiști, violoniști, în timp ce dramaturgii numai rareori sînt și regizori sau actori. Putem chiar să afirmăm că, pentru un compozitor, este absolut indispensabil să fie, într-o oarecare măsură, interpret — fie și numai pentru ca pe parcursul procesului creației să poată asculta muzica creată de el însuși — în timp ce dramaturgului îi este suficient să-și reprezinte în imaginație cum ar arăta în realitate punerea în scenă a piesei lui.

În sfîrșit, în cadrul artei coregrafice ne întîmpină cel mai scăzut grad de independență al creației primare, secondat de rolul foarte important care revine artei secundare, interpre-

tative. Aici pur şi simplu nici nu ne putem gîndi la vreo modalitate de consemnare a creaţiei maestrului de balet prin intermediul cuvîntului sau al oricărui alt sistem de semne, deoarece legătura dintre mişcarea de dans şi orice semn grafic care ar reprezenta-o este mai imprecisă decît în muzică sau în arta dramatică. Aceasta are ca rezultat contopirea compozitorului şi a interpretului într-o singură persoană (maestrul de balet sau dansatorul), fenomen care nu mai este pur şi simplu frecvent, ca în domeniul muzicii, ci este o *regulă*, de la care excepţiile sînt foarte rare.

În felul acesta, legitatea descrisă de noi îşi găseşte expresia în *scăderea treptată a autonomiei creaţiei primare şi, respectiv, creşterea corespunzătoare a rolului creaţiei secundare, pe măsură ce ne depărtăm de literatură şi ne apropiem de muzică şi dans.* Ca urmare a acestui fapt, atît creaţia literară, cît şi cea muzicală se împart în *trei tipuri de arte* : 1) arta improvizaţiei, care nu cunoaşte diferenţierile dintre creaţia primară şi cea secundară, 2) arta primară autonomă (creaţia compozitorului şi a scriitorului) şi 3) creaţia secundară (arta interpretării muzicale şi a recitatului), în timp ce arta actorului şi dansul rămîn în exclusivitate *arte interpretative*.

Diferenţierea tipurilor de artă în domeniul artelor interpretative a luat o altă direcţie : împletirea iniţială dintre mişcările expresive şi mişcările de gimnastică, pe de o parte, unitatea dintre reprezentările acţiunilor reale şi a celor imaginate, pe de altă parte, îmbinarea mişcărilor omului însuşi cu mişcările umbrei sale, a diferitelor obiecte pe care le manipulează în cadrul activităţilor artistice şi al acţiunilor rituale şi, în sfîrşit, mişcările animalelor de jertfă sau tabuizate care intrau în orbita acestor acţiuni şi a căror comportare era reglementată şi organizată în mod special cu ajutorul dresajului — toate aceste legături iniţiale s-au destrămat pe parcursul dezvoltării activităţii

artistice profesionalizate şi, ca urmare, în arta scenică, în circ sau în teatrul de estradă ne întîmpină *grupe de tipuri ale creaţiei actoriceşti şi coregrafice*. (Acest proces a fost înfăţişat în cartea lui E. Kuzneţov, *Ţirk*).

Trecînd din sfera artelor „muzicale" în sfera artelor „plastice", nu vom mai găsi acea împărţire în creaţie primară şi secundară (interpretativă), întrucît interpretarea operelor de artă picturale, grafice, sclupturale, arhitecturale sau ale artelor aplicate este indisolubil legată de „crearea" acestor opere. Atunci cînd interpretarea se manifestă ca operaţie de sine stătătoare — de exemplu, construirea unui obiectiv arhiteconic, turnarea unui monument etc., — ea iese total din cadrul activităţii artistice creatoare, reprezentînd realizarea pe cale meşteşugărească (sau industrială) a unui proiect artistic, a unei machete sau model. Arhitectul poate şi trebuie să-şi exercite aşa-numitul „control al autorului" asupra constructorilor ; autorul unei lucrări de artă aplicată poate şi trebuie să urmărească modul în care este reprodus originalul său în tirajele de masă în cadrul fabricilor de sticlă, de ceramică etc. ; sculptorul poate şi trebuie să conducă activitatea de transpunere a modelului de ghips în marmură, granit sau bronz ; ilustratorul unei cărţi poate şi trebuie să controleze procesul poligrafic de reproducere prin tipar a desenelor sale. Este totuşi clar că, în toate aceste cazuri, *realizarea nemijlocită* este o chestiune a muncitorilor, inginerilor, tehnicienlior şi în cele din urmă, a maşinilor, aşadar nu reprezintă un moment al creaţiei artistice.

Prin ce se explică această diferenţă principală dintre artele „plastice" şi cele „muzicale" ? Vom releva, de la bun început, că, iniţial, şi aici execuţia tehnică a ideii artistice era opera mîinilor artistului însuşi. Această stare de lucruri s-a păstrat şi în cadrul folclorului, al meseriilor artistice, unde fiecare operă de artă — izba ţărănească, biserica, vasele şi îmbrăcămintea,

picturile și furca de tors cioplită în lemn — a fost executată de la început pînă la sfîrșit de una și aceeași mînă. Delimitarea funcției execuției tehnice de funcția proiectării și a construcției artistice a fost determinată de complicarea bazei tehnice a producției artistice. Pentru înălțarea grandioaselor temple egiptene, a palatelor și cavourilor, a construcțiilor monumentale de piatră, era indispensabilă utilizarea forței fizice și a capacităților unei mase uriașe de lucrători, precum și aplicarea unor soluții tehnice ingenioase, astfel încît artistului nu-i rămînea decît rolul de autor al proiectului artistic și de supraveghetor al modului în care acesta s-ar realiza. Pe măsură ce arhitectura și artele aplicate și-au însușit procedee tehnice din ce în ce mai complexe, recurgînd inclusiv la mijloacele industriei construcțiilor, iar sculptura și-a însușit tehnologia turnării și baterii metalelor, precum și a stampării, diferențierea procesului de creație din cadrul artelor „plastice" într-un stadiu artistico-creator și altul tehnic-executiv s-a consolidat definitiv.

Evident, și artele „muzicale" au suferit influența progresului tehnic. Este suficient să amintim, în acest sens, importanța tiparului pentru dezvoltarea literaturii sau istoria perfecționării instrumentelor muzicale, care și-a găsit expresie, printre altele, și în transformarea vechiului clavecin în pianul modern, sau importanța dezvoltării tehnicii scenice pentru arta teatrală. Totuși, în aceste cazuri, tehnica nu atinge însuși procesul de interpretare a operei de artă. Ea nu face decît să definească condițiile în care are loc procesul de creație și de receptare a valorilor artistice. În schimb, în artele „plastice", tehnica își poate asuma funcția de *creator nemijlocit al operei de artă*, întrucît o clădire construită, un monument înălțat, o gravură tipărită reprezintă adevărate opere de artă. În cazul artelor „muzicale" adevărata operă de artă este manuscrisul romanului, al piesei sau al partiturii. În felul

acesta se justică și utilizarea termenului de „tehnice" în legătură cu această grupă de arte —, într-adevăr, rolul tehnicii este aici cu totul altul decît în artele „muzicale".

Dar, dacă în artele „tehnice" nu se putea produce o stratificare a creației în primară și secundară, în ceea ce privește sincretismul inițial al tipurilor, se poate spune că acesta a fost supus aceleiași segmentări pe care ne-o dezvăluie și istoria artelor „muzicale" ; în ultimă instanță, dezvoltarea artistică a omenirii a dus la autodefinirea *arhitecturii, artelor aplicate, picturii, graficii și sculpturii ca tipuri independente de arte.*

Nu este nevoie să urmărim aici întreaga istorie a acestui proces. Vom indica numai legitățile sale cele mai importante.

Prima dintre ele este *delimitarea treptată a artelor figurative de cele nonfigurative, bifuncționale.* Dacă pe prima treaptă a istoriei artelor plastice, ba chiar și în cadrul folclorului, reprezentările picturale, sculpturale și grafice nu aveau decît cu foarte rare excepții, un caracter autonom și erau utilizate numai în calitate de atribute artistice ale căminului, uneltelor de muncă, armelor, instrumentelor etc., ulterior, menținîndu-și și acest mod de existență, pictura, sculptura și grafica dobîndesc o existență de sine stătătoare, numită, de obicei, *de șevalet.* Operele de artă produse de pictura, scluptura și grafica „de șevalet" devin obiecte artistice independente de mediul concret în care au luat naștere, existînd parcă în afara acestuia, deoarece receptarea lor impune o concentrare deplină a atenției exclusiv asupra lor, o scufundare profundă a spiritului în adîncimile lor și o totală desprindere a receptorului de ambianța în care se găsește. Această ambianță se află cu totul în afara obiectului artistic produs de arta „de șevalet" și este la fel de indiferentă față de el cum este și aceasta față de ea : un tablou sau o stampă se poate muta cu ușurință dintr-o încăpere în alta, din atelie-

rul artistului într-o expoziție, într-un salon sau muzeu de artă, în foaierul unui teatru, într-un palat al culturii etc., etc., fără a pierde nimic prin aceasta și fără a dobîndi nimic în plus. Unica „relație" dintre mediul înconjurător și un produs artistic de acest tip este relația de spațiu și iluminare în sensul că mediul înconjurător trebuie să asigure condițiile optime pentru ca toate capodoperele aflate în el să poată fi receptate în liniște, nestingherit și cu un grad de maximă concentrare. Astfel de condiții pot fi create cel mai bine într-un muzeu construit special în acest scop, în așa fel încît fiecare exponat să se afle într-o zonă relativ izolată, să fie bine iluminat, să fie asigurată posibilitatea privirii lui din diverse unghiuri sau de jur împrejur dacă este vorba de o sculptură. In măsura în care acest lucru este realizabil, fiecare deținător particular al unei opere de artă de acest gen se va strădui să-i creeze în apartamentul sau palatul său condiții analoge celor din expoziții.

Avem, așadar, de a face cu un mod de existență pe care l-am putea numi în mod convențional „muzeal", tot așa după cum modul analog de existență al operelor muzicale poate fi numit „concertistic" (sau „de estradă"), iar modul de existență al operelor de artă dramatică „scenic". Cu tot atît de multă îndreptățire am putea numi forma de existență a operelor literare „de bibliotecă" avînd în vedere nu numai colecțiile de cărți publice, ci și pe cele particulare. Aceste analogii au o justificare profundă, deoarece, dobîndind un mod de existență „de șevalet", pictura, grafica, sculptura au ajuns la același grad de independență ca și muzica, literatura, teatrul, adică au devenit *tipuri de arte de sine stătătoare*. Mulțumită acestui fapt, arta plastică a dobîndit capacitatea de a transmite foarte concret valoarea irepetabilității individuale a unui fenomen al naturii, a faptei unui om, a conturului unui lucru. Particularitatea artistică și, respectiv, forța acestor arte

s-au dovedit a fi legate de vizualizare, de modul „portretistic" elaborat de ele în modelarea vieții. Utilizăm aici termenul „portretistic" în accepțiunea sa cea mai largă, așa cum făceau și Ch. Sorrel și D. Diderot, avînd în vedere crearea obiectelor ținînd de lumea vizuală. Principiul „portretismului" poate fi aplicat în pictură, grafică, sculptură la fel de consecvent ca în orice alt domeniu al creației artistice și, nu întîmplător, reprezentarea portretistică a omului, naturii și obiectelor duce la delimitarea unor genuri aparte, genul portretului, al peisajului, natura moartă ; dar „caracterul portretistic" este prezent și în alte genuri ale artelor plastice, dar într-o măsură mai restrînsă ; de fapt, la baza oricărui tablou sau statui se află materialul studiilor după natură, al acestor „portrete" particulare ale realității. În ceea ce privește fotografia artistică, ea este întotdeauna portretistică, întrucît imortalizează toate fenomenele reale cu o precizie de document.

Dar dacă în capacitatea de a reprezenta lumea obiectelor în întreaga concretitudine a existenței lor materiale rezidă forța artistică irepetabilă a artelor plastice, tot de aici decurge și slăbiciunea lor : gradul de generalizare este în mod inevitabil scăzut, întrucît avem a face cu o *unică* reprezentare a obiectului sau fenomenului dat, a unei flori anumite, a unui peisaj anumit, a unui animal anumit sau a unui om anumit. Indiferent care ar fi gradul de individualizare picturală, grafică sau sculpturală a imaginii — fie că el este maxim, ca în cazul lui Serov, fie că este minim ca în cazul lui Matisse — el va caracteriza întotdeauna respectiva imagine. Dar să luăm, de exemplu, un motiv din natură — motivul unei flori, al unui animal sau chiar al unei siluete umane, inclus în compoziția ornamentală a unei țesături decorative, a inscripțiilor de pe o vază sau într-o friză arhitectonică ; specificul individual al obiectului în discuție devine aici inutil, nesemnificativ,

neinteresant din punct de vedere artistic, deoa-

rece ceea ce interesează în ornament este tocmai *esența plastico-coloristică* a obiectelor care dau naștere motivului decorativ. Numai renunțarea fermă la redarea caracterului concret individual al obiectului permite ornamentului să repete la infinit un același motiv, dînd naștere unei benzi ritmice de modele sau unei încărcături ritmice a suprafeței obiectului decorat. Tocmai din această cauză, ornamentul dobîndește dreptul de a renunța, în ultimă instanță, la caracterul figurativ, întrebuințînd ca motive forme abstracte, geometrice, linii drepte și curbe, ovale și triunghiulare. Iată de ce ornamentul s-a dovedit a fi atît de adecvat pentru arhitectură și artele plastice, păstrîndu-se în cadrul acestora ca unul dintre cele mai răspîndite procedee decorative, ca modalitate arhitectonică de organizare a suprafeței obiectului.

Eliberarea de caracterul concret figurativ a apropiat limbajul ornamentului de cel al muzicii și dansului, deschizîndu-i accesul spre transmiterea *unor informații poetice puternic generalizate* (și, în consecință, relativ abstracte). Din această cauză, în ornament, la fel ca și în muzică și dans, metroritmul devine procedeul structural de bază al creației. În esență, dansul reprezintă un fel de model ornamental însuflețit, o compoziție ornamentală dinamică, ba chiar și în textura sonoră descoperim adesea o structură ornamentală.

Toate cele afirmate cu privire la ornament se pot aplica și artei arhitecurtii în ansamblu. Renunțarea la crearea unei forme individualizate a obiectelor și fenomenelor realității are și aici aceeași explicație artistică ca și în muzică și dans ; nu fără motiv arhitectura este numită, de obicei, după exemplul lui Goethe și Schlegel, „o muzică încremenită", iar muzica — „o arhitectură în mișcare"*. Bazat pe cea mai

* Dealtfel, ideea cu privire la înrudirea dintre arhitectură, muzică și chiar și horticultură a fost exprimată încă în secolul al XVIII-lea de către Hume

largă generalizare a relațiilor spațiale și coloristice ale lumii materiale, limbajul arhitecturii și al artelor plastice se dovedește capabil să redea idei, dispoziții și stări sufletești *generale pentru mase largi de oameni*. Întrucît operele de artă din cadrul acestei grupe de arte reunesc în sine elemente artistice și uitlitare și sînt executate în cadrul producției meșteșugărești sau industriale pentru un număr mare de oameni, ele nu trebuie să aibă un *conținut individual specific*, ci *permanent și general spiritual*. În această sferă a creației artistice omul se afirmă nu prin irepetabilitatea sa individuală, ci prin ceea ce *are comun cu alți oameni*. Din aceste motive, principiul portretismului, atît de caracteristic pentru pictură și sculptură, aici este inaplicabil, deoarece clădirea Parthenonului, a Amiralității, sau a Palatului Congreselor din Kremlin trebuie să fie niște „portrete" ale unor epoci, societăți, și nu ale unei personalități.

Cristalizarea formelor de șevalet ale artei plastice — care în special în ultima vreme, au și constitutit direcția principală a dezvoltării lor independente — a început încă din perioada arhaică și a durat vreme îndelungată desfășurîndu-se foarte încet și atingînd numai anumite ramuri ale acesteia. Încă în cultura Egiptului antic și, ulterior, a Greciei și Romei, întîlnim primele strădanii ale sculpturii îndreptate spre dobîndirea unei existențe autonome : acesta era, de fapt, caracterul artei plastice portretistice intime, al portretului psihologic — să amintim numai admirabilele reprezentări ale Nefertitei, galeria de portrete a lui Skopas, nenumăratele busturi-portrete din vechea Romă. Este clar de ce tocmai plastica

(*128*, vol. II, 241). Această înrudire se bazează, după părerea lui, pe faptul că artele în discuție „nu imită natura", ci „creează opere originale".

portretistică a devenit prima formă de manifestare a artei plastice figurative : întoarcerea spre omul concret, viu, individualizat impunea în mod ferm *separarea artelor figurative de arhitectură și artele aplicate,* al căror principiu de creație contravenea acestui gen de sarcini artistice. Este adevărat că întreaga cultură a Egiptului sclavagist atestă numeroase încercări de armonizare a construcțiilor arhitectonice cu imaginile portretistice ale faraonilor. Nu este întîmplător însă faptul că aceste încercări nu au fost continuate în istoria mondială a artei ; un caracter la fel de episodic l-au avut ulterior încercările de realizare a portretelor pe vase de porțelan sau pe covoare, reprezentînd o contradicție mult prea puternică între structura plastică a portretului și structura imagistică a artei aplicate sau arhitecturii. Este cît se poate de firesc faptul că în toate aceste cazuri redarea înfățișării fizice individuale concrete și a lumii spirituale a personalității era supusă generalizării, convenționalității și stilizării inevitabile și indispensabile în cazul formelor monumental-decorative sau pur și simplu decorative ale picturii și sculpturii. Din aceste motive, artiștii Egiptului antic, care își propuseseră drept scop realizarea unor portrete fidele ale Nefertitei sau ale lui Echnaton, au fost nevoiți să „scoată" sculptura din cadrul entității sincretice sculptural-arhitectonice și s-o așeze pe calea ce ducea spre arta de șevalet.

Ulterior, această cale a devenit din ce în ce mai largă, dar nici chiar în perioada Renașterii arta de șevalet nu dobîndise încă o poziție predominantă. Dealtfel, această situație nu se explică prin cauze de ordin intern, ci prin considerente de ordin exterior, și anume prin faptul că atotputernicia religiei (în diferitele ei forme istorice) și necesitățile puterii politice au creat condiții deosebit de prielnice pentru dezvoltarea formelor monumental-decorative în cardrul artelor plastice. Capacitatea artelor

plastice figurative de a înfățișa chipuri de eroi păgîni, budiști, de personaje ale mitologiei creștine impunea menținerea sculpturii și a picturii în cadrul „casei Domnului" — a templului, bisericii, catedralei, iar potențialul agitatoric și decorativ al acestor arte explică cerințele împăraților și magnaților de a se satura cu imagini plastice construcțiile arhitectonice, mobilele, vasele, instrumentele, mijloacele de transport, armele. Și numai pe măsură ce dezvoltarea relațiilor de producție burgheze a dus la emanciparea artei față de religie și la scoaterea ei de sub dominația puterii feudale, pe măsură ce societatea capitalistă oferea artei un nou consumator în persoana burghezului, pe măsură ce legile producției de mărfuri dobîndeau un caracter universal, atotcuprinzător, atrăgînd în sfera lor de acțiune și munca artistului și înlocuindu-i pe vechii protectori ai acestuia cu cumpărătorii mărfii artistice, produse de el, în sfîrșit, pe măsură ce democratizarea consumului de artă a dus la transformarea colecțiilor particulare, închise, în muzee accesibile unui public larg și la orientarea creației artistului, în primul rînd, spre crearea unor opere artistice „de șevalet" — procesul de individualizare a artelor plastice figurative și de separare a acestora de arhitectură și meseriile artistice s-a apropiat cu pași repezi de desăvîrșirea deplină.

Destrămarea unității inițiale dintre artele plastice a avut consecințe asemănătoare și pentru soarta arhitecturii și a meseriilor artistice. Caracterizînd, în modul cel mai general, acest aspect al procesului în discuție, putem spune că procesul istoric a dus la *eliminarea treptată din arhitectură, construcții artistic-meșteșugărești și, ulterior, artistic-industriale a elementelor figurative.* Formelor picturale și sculpturale de șevalet au început să le corespundă acum formele la fel de pure — în sensul structurii monovalente — ale creației arhitectonice, adică acelea în care realizarea imaginii artis-

tice se efectuează numai prin mijloace proprii, imanente arhitecturii și artelor aplicate. Aceste mijloace sînt condiționate de baza funcțional-constructivă a obiectelor utilitare, care îl obligă pe artist să opereze nu cu forme figurative, ci cu formele care iau naștere în timpul rezolvării sarcinilor tehnice de construcție și care au, evident, un caracter nonfigurativ, abstract, stereotip *. Acestea sînt caracteristicile relațiilor dintre volume, suprafețe, culori, etc., care iau naștere în timpul executării unui obiect cu destinație utilitară și dobîndesc calitatea de *limbaj expresiv al construcției artistice* — *ritm, tectonică, proporționalitate, siluetă* etc.

---

* Este drept că atunci cînd avem de-a face cu o inventivitate foarte bogată și cu o concepție îndreptată foarte clar spre o anumită năzuință, putem considera drept figurative chiar și imaginile arhitectonice. Ekkard von Sydow, de exemplu, a demonstrat că arhitectura a avut două leagăne istorice — peștera și adăpostul de vînt, dar că aceste două origini nu erau egale ca valoare ; adăpostul de vînt (*Wettersturm*) a servit drept punct de plecare pentru dezvoltarea tehnică a arhitecturii, iar peștera a devenit „arhetipul estetic al modelării spațiale antice (*Raumformung*)“ (*438*, 68). De ce a jucat peștera acest rol în formarea arhitecturii ? Pentru că se pare că ea este simbolul uterului matern și, ulterior, după modelul ei, aceeași semnificație simbolică au început s-o aibă și casa, orașul și construcțiile, în general (*ibidem*, 70—72). Firește, toate aceste observații abundă în trimiteri la Freud, Jung și alți psihanaliști care interpretează vechile mituri ale imaginii „pămîntului-mamă“ etc.

Mult mai ademenitoare decît aceste aserțiuni sînt concepțiile lui Schopenhauer, care, deși se situa pe poziții idealiste, a ajuns la următoarele concluzii : „Atît muzica, cît și arhitectura nu sînt cîtuși de puțin arte imitative, deși adesea sînt considerate în mod eronat ca atare“ (*102*, 504). Precizîndu-și această teză, filosoful spunea : „dacă arhitectura nu trebuie să imite deloc formele naturii, ea trebuie totuși să acționeze în spiritul naturii“ (*ibidem*, 505). Merită să fie scos în evidență faptul că Schopenhauer a remarcat înrudirea dintre arhitectură și artele aplicate, ceea ce i-a permis să citeze ca exemplu, pe lîngă clădiri, și vazele grecești (*ibidem*, 506).

Pe această cale au mers cel mai consecvent funcționalismul și constructivismul în arhitectură și, în perioada contemporană, design-ul. Evident, atît în epoca noastră, cît și în viitor, vor fi nu numai posibile, ci chiar indispensabile anumite rezolvări de sinteză figurativ-arhitectonice în cazul unor sarcini artistice, rezolvări bazate pe căutarea unor noi modalități de legare a limbajului nonfigurativ al artelor respective de limbajul figurativ al picturii, graficii, sculpturii, fotografiei artistice. Asupra acestei chestiuni vom mai reveni cînd vom discuta în mod special problema sintezei artelor. Deocamdată ne vom mulțumi doar să stabilim *legitatea diferențierii istorice a artelor plastice și dobîndirea unui statut de independență de către artele figurative, pe de o parte, și de către artele arhitectonice, pe de altă parte.*

Este adevărat că s-a păstrat, în același timp, și un tip de artă figurativă pe care, într-un anumit sens, l-am putea considera și artă aplicată, deoarece posedă un caracter bifuncțional, dar într-o formă de manifestare cu totul aparte : funcția utilitară se manifestă aici ca o funcție pedagogică. Este vorba de *arta jucăriilor*. Structura acesteia va fi analizată de noi în continuare mai detaliat. Deocamdată este important să menționăm numai faptul că ea s-a delimitat ca un *tip aparte, independent al creației plastice.*

Forțele de diferențiere ale procesului istorico-artistic nu numai că au despărțit artele plastice de cele arhitectonice, dar, în cadrul fiecărei grupe astfel formate, au favorizat dezvoltarea independentă a *tipurilor* de artă — pictura, grafica, sculptura, într-un caz, — arhitectura, arta parcurilor și grădinilor și arta aplicată, în cel de-al doilea. În această situație trebuie să avem în vedere faptul că autonomia fiecărui tip de artă plastică nu este cîtuși de puțin absolută. Afirmația aceasta se referă, în primul rînd, la relația reciprocă dintre arhitec-

tură și artele plastice, ale căror produse nu trăiesc niciodată separat în cadrul procesului real utilitar-artistic ; dimpotrivă, ele formează, de regulă, *ansambluri complexe de obiecte*, în cadrul cărora se desfășoară toate procesele activității vitale a omului. Pe de o parte, „arhitectura verde" este indisolubil legată de clădiri în ansamblul general format din străzi, cartiere, orașe și este receptată pe cale vizuală ca unul din elementele structurii urbanistice generale ; pe de altă parte, interiorul oricărei clădiri este umplut cu diverse obiecte, care acționează asupra noastră ca o entitate : mobile, corpuri de iluminat, țesături decorative, vase, obiecte de cult, instrumente casnice, haine ; în ultimă instanță, toate acestea acționează atît din punct de vedere funcțional, cît și estetic *ca un întreg*, ca un ansamblu complex, iar rolul particular al fiecăruia din componentele sale nu este mai mare decît, să spunem, rolul instrumentelor muzicale în cadrul unei orchestre. Și într-un caz și în celălalt putem, evident, să receptăm și să evaluăm elementele individuale ale acestei structuri complexe, dar și în această situație, *în mod conștient sau inconștient*, raportăm obiectul la întregul în cadrul căruia există și de care depinde semnificația sa artistică concretă. Cu alte cuvinte, nu putem vorbi despre o imagine artistică în sensul exact al cuvîntului, decît dacă avem în vedere nu obiectele individuale, și nu arhitectura interiorului ca atare, ci *complexul, ansamblul, întregul multivalent*, deoarece aceasta există în realitate numai în acest mod. Mobilele, vasele, hainele etc. dobîndesc o existență de sine stătătoare numai în momentul în care devin exponate muzeale. Este totuși evident că, spre deosebire de operele artei plastice de șevalet, existența muzeală este pentru produsele artelor aplicate o siluire a caracterului lor. Este lesne de înțeles, din acest punct de vedere, strădania unor muzee de a apropia prezentarea obiectelor de artă aplicată

de condițiile lor naturale de existență prin organizarea de expoziții de sinteză, a unor interioare întregi, sau chiar a unor ansambluri arhitectonice (cum este adesea cazul muzeelor de etnografie, de exemplu, Muzeul de etnografie din Leningrad, sau Muzeele de artă aplicată din Lituania și Estonia).

Cea de-a doua legitate a procesului examinat de noi este legată de faptul că, inițial, crearea tuturor obiectelor artistice ținînd de mediul înconjurător al vieții omului, era, ca să spunem așa, opera uneia și aceleiași mîini și avea, din această cauză, un caracter cu adevărat *unitar*. Pe măsură, însă, ce s-a răspîndit diviziunea muncii și s-au delimitat forme specializate ale diverselor meserii, ulterior și ale producției manufacturiere și industriale, construcțiile, fabricarea mobilelor, a vaselor de ceramică, a țesăturilor, armelor etc. s-a fărîmițat într-o serie întreagă de ramuri independente ale producției, pierzîndu-și legătura reciprocă inițială. Este cît se poate de semnificativ faptul că destrămarea unității inițiale din sfera creației arhitectonice aplicative s-a produs în direcția dictată tocmai de condițiile tehnologice ale producției : factorul fundamental al diferențierii a fost reprezentat de deosebirile dintre diversele materiale de prelucrat. În consecință, și estetica a fost nevoită să accepte aceste deosebiri conturate în mod real ca segmentări tipologice ale lumii artelor aplicate și să le definească nu în funcție de proprietățile lor funcționale sau estetice, ci în funcție de particularitățile tehnico-materiale ; în felul acesta, sînt considerate drept tipuri ale artelor aplicate *prelucrarea artistică a lemnului, prelucrarea artistică a sticlei, prelucrarea artistică prin forjare* etc., etc. *

* În fundamentala lucrare în trei volume intitulată *Istoria artelor tehnice*, scrisă la sfîrșitul secolului al XIX-lea în Germania de un colectiv de cercetători ai artei sub conducerea lui K. Bucher (424)

Un asemenea principiu de clasificare este, evident, inconsistent, și îi vom opune în continuare un alt principiu. Deocamdată însă se cuvine să subliniem faptul că diferențierea diverselor ramuri ale producției artistice nu este *originară*, indiferent din ce unghi am privi-o, nu este un principiu care să rezide în însăși natura acestor arte, ci este un element *istoric determinat*, iar din punct de vedere estetic ea continuă să rămînă relativă și în zilele noastre.

În al treilea rînd, trebuie să atragem încă o dată atenția asupra faptului că nici în sfera artelor plastice, autonomia picturii, sculpturii și graficii nu reprezintă modul lor originar de existență. În legăură cu inscripțiile pe stînci din perioada paleoliticului, specialiștii în domeniul artei folosesc cu destulă libertate termenii de *pictură, grafică, desen, gravură*, deoarece nu există nici un fel de linii de demarcație netă între aceste tipuri de reprezentări. Utilizarea culorii — particularitatea de bază a picturii — nu are nici în paleolitic și nici mult timp după aceea un caracter principial obligatoriu, la fel ca și cioplirea conturului unei reprezentări sau trasarea lui cu degetul muiat în vopsea. Aici sînt mai semnificative deosebirile dintre modalitățile de reprezentare sculpturale, pe de o parte, și grafico-picturale pe de altă parte — din simplul motiv că prima modelează o imagine în volum, iar cea de-a doua creează o proiecție iluzorie a acestuia pe o suprafață. Cu toate acestea, nici în acest caz nu sîntem îndreptățiți să vorbim despre o autonomie inițială absolută a acestor ramuri ale activității artistice, deoarece reprezentările în

---

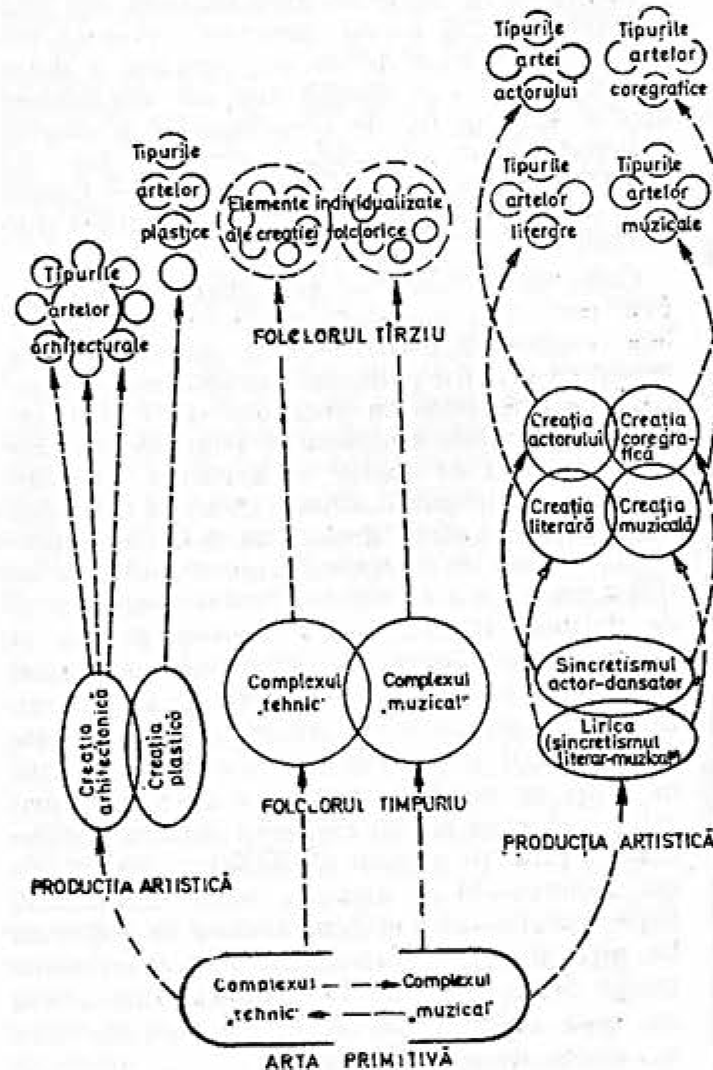
se ia drept bază tocmai un astfel de principiu și, din această cauză, aici sînt incluse în artele „tehnice" și artele aplicate și plastice, pe de o parte — mobila, textilele, sticla și, pe de altă parte — gliptica, mozaicul, gravura.

relief (de tipul admirabilelor sculpturi decorativ-utilitare din os și corn de animal sau reprezentările cu structuri asemănătoare din arta Egiptului antic) atestă caracterul evident relativ al granițelor dintre ele, precum și datorită faptului că în stadiile timpurii ale istoriei artelor este la fel de caracteristică utilizarea policromiei în sculpturile circulare (să ne amintim de sculptura monumentală din Grecia antică sau de sculptura în lemn a Europei medievale).

Caracterul relativ al granițelor dintre grafică, pictură și sculptură se păstrează și în zilele noastre. Este suficient să amintim numai faptul că pictura policromă se întîlnește în reliefurile executate în ceramică de Frih-Hara, sau în portretele sculptate în lemn ale lui Dunikovski, sau de faptul că acuarela sau litografia în culori pot fi situate cu la fel de multă întreptățire în sfera graficii ca și în cea a picturii. Numai în ultimele secole evoluția artistică a omenirii a elaborat o reprezentare destul de definită cu privire la pictură, grafică și sculptură ca tipuri clar delimitate ale artei plastice — ajungîndu-se inclusiv la situația în care specializarea artistului în unul din aceste trei domenii a devenit un fenomen frecvent, în timp ce stadiile incipiente ale dezvoltării artelor plastice nu au cunoscut această specializare : pînă în secolul al XIX-lea grafica nu era recunoscută ca artă de sine stătătoare, toate manifestările ei fiind incluse în noțiunea de *pictură* ; mai mult chiar, într-o serie întreagă de cazuri, nici chiar pictura și sculptura nu erau diferențiate de teoreticieni ca arte autonome, de sine stătătoare.

În felul acesta, pe parcursul dezvoltării istorice a culturii artistice, sub influența unor factori diferiți, a început și s-a desfășurat din ce în ce mai activ „reacția de destrămare" a complexelor artistice arhaice sincretice — „muzical" și „tehnic" — și nenumăratele moda-

Tabelul 25.



lități concrete de reprezentare artistică a lumii au dobîndit o existență autonomă, devenind *tipuri* de artă sau *variante* ale acestor tipuri.

Dacă dorim să utilizăm o schemă grafică pentru ilustrarea acestui proces, „arborele genealogic" al activității artistice, examinat în funcție de acțiunea forțelor de diferențiere din cadrul procesului istorico-artistic, va arăta așa cum ne indică tabelul 25.

Capitolul VIII

LĂRGIREA ŞI ÎNGUSTAREA GRANIŢELOR LUMII ARTELOR

Examinarea istoriei culturii artistice mondiale ne arată că modificarea structurii ei morfologice nu se limitează la procesul de diferenţiere a modalităţilor iniţiale sincretice de creaţie. Alături de acest proces şi, într-o oarecare măsură, şi pe baza lui, se desfăşoară şi celelalte, a căror analiză urmează s-o efectuăm în continuare.

1. Forţele de integrare ale procesului istorico-artistic

Vom începe prin a afirma că între artele care şi-au dobîndit o existenţă de sine stătătoare au început să se stabilească legături de interacţiune, ceea ce a dus la formarea unor noi structuri artistice complexe — structurile *sintetice*, asemănătoare, într-o oarecare măsură, artelor sincretice din antichitate şi din folclor dar, în acelaşi timp, esenţial diferite de acestea. Forţele de integrare ale dezvoltării artistice a omenirii s-au manifestat în trei moduri diferite şi cele trei modalităţi diferite de îmbinare a artelor apărute pe această cale pot fi numite *conglomerate, ansambluri* şi *îmbinări organice*.

În primul caz, avem de a face cu o reunire mecanică a unor opere artistice din diferite arte într-un anumit fragment de spaţiu sau timp, în aşa fel încît fiecare din elementele conglomeratului format nu are decît legături de natură exterioară cu celelalte, păstrîndu-şi în întregime independenţa artistică. Aşa se întîmplă, de exemplu, în cazul spectacolelor alcătuite din mai multe numere care se succed unul după altul şi sînt legate între ele printr-un fel de regulă *sui generis* a „celor trei unităţi" — unitatea de spaţiu (sala de spectacole), unitatea de timp (cea în care se desfăşoară spectacolul respectiv), iar în locul unităţii de acţiune apare... un prezentator unic. Un al doilea exemplu ar putea fi anumite conglomerate de monumente sculpturale şi arhitecturale care iau naştere în unele oraşe din alte ţări, lipsite de o construcţie planificată, sistematică ; clădirile şi monumentele sînt aici alăturate cu totul întîmplător şi sînt receptate în mod izolat, independent unele faţă de altele, fără a forma un ansamblu artistic unitar. Atunci cînd apar astfel de ansambluri (cum sînt admirabilele ansambluri din Leningrad), fiecare din componentele lui dispune de o autonomie *numai relativă* : putem, evident (ba chiar sîntem şi obligaţi într-un anumit fel), să examinăm pe rînd Teatrul de dramă Puşkin, monumentul Ecaterinei II şi, în sfîrşit, perspectiva străzii Rusia, ba chiar şi numai un fragment al acesteia, dar fiecare din elementele acestui ansamblu complex cere în mod imperios să fie raportat şi la celelalte elemente şi la ansamblul acestora, întrucît, în afara acestui sistem de raportări, de repetări ritmice şi de opoziţii contrastante, el nu-şi poate dezvălui pe deplin sensul estetic. În mod asemănător, un spectacol gîndit ca un întreg artistic, în care fiecare număr este combinat cu celelalte şi legat prin logica desfăşurării acţiunii, fiind fixat, în felul acesta, de către regizor sau realizator într-un sistem de interdependenţe cu numărul precedent şi cel următor, autonomia componentelor încetează din nou să fie absolută, devenind numai relativă.

De aici rezultă că nici circul, nici estrada, nici spectacolele de masă în aer liber nu posedă o textură artistică unitară și, din aceste motive, nu reprezintă *arte*. Atunci cînd se reunesc diverse numere muzicale, coregrafice, declamatorii etc. în arenă, pe scena unui teatru sau pe un stadion, atunci cînd spectacolul are loc într-o sală de dimensiuni mici sau este privit de zeci de mii de spectatori, atunci cînd aceștia devin participanți activi la procesiunea carnavalului, de exemplu, sau rămîn pur și simplu privitori — în toate aceste cazuri avem de-a face cu îmbinări de diverse arte, între care are loc însă „reacția chimică" necesară pentru ca acestea să se transforme într-o entitate *.

Cea de-a treia modalitate de integrare artistică își găsește expresia în faptul că *două sau mai multe arte se intersectează dînd naștere unei structuri artistice noi, în care elementele componente sînt atît de strîns contopite, încît numai o analiză științifică a acestora le poate stabili structura inițială.* Acest tip de legătură între formele elementare ale creației artistice este specific, de exemplu, pentru oratorii, unde textul poetic și melodia se îmbină într-o unitate artistică indestructibilă, sau pentru obiectivele arhitectonice-sculpturale de tipul mînăstirii Chartres, al capelei Sixtine sau al Bursei petersburgheze, unde elementele componente sînt inseparabile. Compoziția vestitei frize a

* Este adevărat că la originile sale, circul, spre deosebire de estradă (după cum ne demonstrează în mod convingător E. Kuznețov) era o artă „unitară" și „monolitică", deși ulterior s-a transformat într-un conglomerat de elemente străine unul de altul, „diferite, dar egale în drepturi și cu o existență autonomă" (*250*, 207, 273, 277). Cu toate acestea, circul a păstrat „un atribut specific" necunoscut spectacolului de estradă și comun tuturor numerelor interpretate în arenă — și anume *trucul* (*ibidem*, 284), astfel încît nivelul de eterogenitate al spectacolului de estradă diferă de cel al spectacolului de circ.

Parthenonului ar fi de neînțeles în afara complexului arhitectural, întrucît ea se explică prin forma timpanului în care este înscrisă. Nu este de mirare că grupul sculptural al Verei Muhina, *Muncitorul și colhoznica*, rupt din ansamblul arhitectural al Pavilionului sovietic de la Expoziția Mondială din Paris și așezat la Moscova, în fața intrării în Expoziția Realizărilor Economiei Naționale, pe un postament mic și străin de ea, a pierdut foarte mult din expresivitatea artistică ; iar clădirea pavilionului în discuție ar fi produs o impresie și mai bizară dacă nu ar fi avut această sculptură care s-o încununeze.

Nu este greu să definim legitățile reunirii mecanice a diverselor tipuri de artă. Posibilitatea principială de formare a unor conglomerate artistice de acest tip se bazează pe capacitatea fragmentelor de spațiu sau de timp de a îngloba în sine o anumită cantitate de valori artistice. Un astfel de „fragment" poate fi reprezentat de o stradă sau de o piață a unui oraș ; de o sală de expoziție în care sînt prezentate, concomitent, opere de pictură, grafică, sculptură, arte plastice ; de o sală de concerte sau de ecranul televizorului, unde, în esență, în același mod, se prezintă „exponate" din diverse grupe de arte — literar-muzicale, dramatico-coregrafice etc. În ceea ce privește necesitatea estetică a reunirii operelor artistice aparținînd unor arte felurite sub formă de conglomerat, aceasta decurge fie din rațiuni pur utilitare (de exemplu, dictate de urbanistică), sau — cel mai adesea — din dorința de a exercita asupra omului o influență de maximă intensitate, cu ajutorul unor elemente artistice diferite, în condițiile separării artei de viața practică și ale transformării ei într-o activitate „încadrată", muzeală și concertistică. În condițiile în care omul trebuie să se rupă de toate problemele sale de viață pentru a se dărui impresiilor artistice, organizarea contactului

său cu arta a început să impună reunirea unor grupuri întregi de opere de artă, a căror receptare se înfăptuieşte într-o perioadă de timp relativ scurtă (tablouri, sculpturi, numere de spectacole). In felul acesta au luat naştere noile forme de organizare a receptării artistice — expunerea în muzee, expoziţiile, concertele-spectacol, reprezentaţiile de circ, care permit reunirea într-un singur fragment de timp, dedicat în mod special acestui lucru, a unei serii mai mult sau mai puţin largi de acte independente de receptare artistică.

Principiul îmbinării diverselor arte în ansambluri se sprijină, în esenţă, pe aceleaşi motive, cu singura deosebire că, în acest caz, avem de-a face cu un grad mai înalt de organizare a sistemului „artă — public" şi cu rezultate mai perfecţionate în planul estetic. Tendinţa, tot mai pregnant manifestă din zilele noastre, de a transforma spectacolul de estradă, de circ sau de televiziune într-o entitate, într-o acţiune cu desfăşurare succesivă, susţinută de o anumită „dramaturgie psihologică" în subtext, se bazează pe evaluarea particularităţilor receptării estetice, a cărei intensitate este direct proporţională cu impresia de ansamblu. Intrucît impresia estetică generală produsă de un ansamblu artistic nu este egală cu suma impresiilor produse de fiecare din părţile sale componente, ci include în sine şi o impresie produsă de îmbinarea logică dintre aceste elemente, datorită căreia fiecare component al ansamblului este receptat nu în sine, ci în cadrul sistemului complex de interconexiuni cu celelalte componente, acţiunea estetică a întregului ansamblu artistic este incomparabil mai puternică şi mai bogată decît influenţa exercitată de un simplu conglomerat de opere de artă.

Se înţelege că nu întotdeauna dorinţa de a te ridica de la un nivel inferior, mecanic, de reunire a artelor, spre un nivel mai înalt, de asamblare, este încununată de succes (mai ales

în practica spectacolelor-concert sau în alcătuirea programelor de televiziune). Se pare că în aceste domenii ale culturii artistice, principiul cel mai adecvat este acela al conglomeratului, în timp ce în ceea ce priveşte organizarea mediului înconjurător, în cadrul căminului familial sau în cadrul oraşului, putem şi trebuie să ne străduim întotdeauna să depăşim existenţa întîmplătoare a unor elemente, obiecte şi fenomene şi să tindem spre crearea unor ansambluri unitare, atît în privinţa interioarelor, a microraioanelor, cît şi a oraşelor, în general. Această deosebire se explică în primul rînd prin faptul că spectacolul-concert intervine în viaţa omului o singură dată şi nu pentru mult timp, în timp ce arhitectura, arta aplicată, industrială şi acele opere ale artelor plastice care îşi duc existenţa în cadrul modului nostru de viaţă, creează un mediu ambiant stabil şi de aceea, în acest caz, însemnătatea principiului asamblării diverselor elemente artistice este mult mai mare. În al doilea rînd, programele spectacolelor concert au adesea o funcţie distractivă, ceea ce face ca stabilirea unei legături de ansamblu precise între elementele sale componente să aibă un caracter mai puţin obligatoriu — în acest caz este suficient să asigurăm în aşa fel succesiunea diferitelor numere din program, încît să se obţină o diversitate cît mai mare de impresii (alternarea dintre momentele de comedie şi cele de dramă, între numerele vorbite şi cele muzicale sau coregrafice etc.). În ceea ce priveşte mediul artistic concret în care se desfăşoară întreaga viaţă a omului, funcţiile acestuia sînt cu mult mai serioase. Momentul hedonic intervine şi aici, însă principala lui misiune este de a crea şi susţine acele stări şi dispoziţii emoţionale care trebuie să asigure cel mai adecvat comportament al oamenilor în cele mai diferite sfere ale activităţii lor.

Cel de-al treilea mod de reunire a unor arte de tip diferit — îmbinarea organică — spre

deosebire de primele două, ia naştere din motive speciale şi dobîndeşte o importanţă deosebită în morfologie pentru că pe această cale apar structuri artistice specifice calitativ noi — *noi tipuri şi variante de arte.*

Destrămarea vechiului sincretism artistic, care a asigurat existenţa autonomă a diferitelor modalităţi de creaţie artistică, a avut, în acelaşi timp, şi consecinţe pozitive şi negative. Pozitive — pentru că aici, ca şi în toate celelalte domenii ale culturii materiale şi spirituale, *diviziunea muncii a fost o necesitate a dezvoltării şi perfecţionării formelor strict specializate de activitate, care s-au individualizat* una faţă de alta. În felul acesta, dezvoltarea creaţiei muzicale şi literare care a dus, într-un caz, la apariţia poeziei lirice, a nuvelei, romanului, iar în celălalt — a formelor instrumentale de tipul fugii, sonatei şi simfoniei, a fost un rezultat direct al transformării literaturii şi muzicii în arte independente, întrucît sincretismul iniţial le lega pe amîndouă „de mîini şi de picioare", le închidea într-un cerc de structuri artistice bazate tocmai pe legătura dintre elementele literare şi muzicale. Acelaşi lucru se poate spune despre formele „de şevalet" ale picturii şi sculpturii, care îşi datorează apariţia şi existenţa rupturii dintre arhitectură şi sculptură.

În acelaşi timp însă, — întrucît aceasta este dialectica tristă a dezvoltării care cere ca pentru orice cucerire să plătim un preţ greu — procesul istoric al scoaterii unor fire separate din ghemele arhaice sincretice a avut şi consecinţe negative. Marile cuceriri s-au transformat în nu mai puţin serioase pierderi — *pierderea caracterului divers, multilateral şi complet de redare a vieţii, accesibil şi caracteristic numai artei sincretice,* pentru că reunirea unor modalităţi diferite de înfăţişare artistică a lumii permitea iluminarea reprezentării cu raze care se întretăiau, permitea modelarea diverselor aspecte ale legăturii dintre obiect şi su-

biect, crearea unor tablouri multidimensionale şi nu unilaterale, desfăşurate numai în planul muzical, coregrafic sau literar. Nu este de mirare că în istoria culturii artistice din vremurile din urmă, începînd cu sfîrşitul secolului al XVIII-lea, ne întîmpină din ce în ce mai des o nostalgie specifică, un fel de dor după unitatea pierdută dintre arte şi încercări mai mult sau mai puţin insistente de reînviere a legăturilor de odinioară. Evident, a devenit clar în acest moment că firele desfăcute odinioară nu pot fi reîmpletite în aceleaşi „modele" în care se întretăiau iniţial, după cum nu mai este, în general, posibilă restaurarea vehilor forme de cultură — să ne amintim ce scria în acest sens K. Marx (455, vol. 12, 737). Mai rămînea, în felul acesta, o singură ieşire — căutarea de noi „modele", o „hibridizare artistică conştientă", orientată spre elaborarea unor *forme artistice originale, de sinteză, necunoscute pînă atunci.*

Această căutare nu trebuie apreciată ca un simplu experiment formal, născut din dorinţa abstractă de a deschide artei noi posibilităţi de expresie. Examinînd cu atenţie căutările de sinteză ale lui Wagner sau Skriabin, apariţia cinematografului sau a sintezelor de tipul expoziţiilor, descoperim de fiecare dată, în fiecare din aceste cazuri, manifestarea unei profunde necesităţi sociale în concordanţa dintre procedeele de modelare artistică a vieţii şi caracterul realităţii sociale în continuă mişcare. Dar satisfacerea acestor necesităţi a depins întotdeauna de capacitatea unei arte sau a alteia de a se „hibridiza", adică de a intra nu într-o relaţie de simplă alăturare mecanică sau într-un ansamblu, ci într-o „reacţie chimică" de întrepătrundere organică, singura în stare să dea naştere la un nou tip de activitate creatoare de sinteză. Şi, deşi artele dispun de posibilităţi largi în acest sens, acestea sînt totuşi limitate şi nu sînt identice în toate domeniile vieţii culturale.

În realitate, formațiunile artistice sincretice apărute în mod aleatoriu în cadrul culturii primitive și al folclorului arată destul de clar între ce limite se pot contopi organic diversele procedee de creație artistică. Gradul înalt de independență al complexelor artistice „muzical" și „tehnic", despre care am mai vorbit, se explică tocmai prin faptul că obiectele statice, rupte din scurgerea timpului și confruntate, în felul acesta, cu timpul ca proces, nu se puteau contopi într-un singur tot cu acțiunile care se desfășoară în timp și confirmă dinamica timpului prin faptul că își încetează existența o dată cu acel fragment de timp în care au luat naștere, s-au desfășurat și împreună cu care au dispărut. Structurile spațiale și temporale se pot uni organic numai cu o singură condiție — ca *cele temporale să se subordoneze total celor spațiale*. Această condiție își găsește expresia în faptul că obiectele materiale, plastice trebuie să devină *modificabile în timp*. În artă, lucrul acesta a fost posibil la început numai atunci cînd materialul său era reprezentat de trupul plastic viu al omului însuși. Dar pe această cale arsenalul mijloacelor plastico-dinamice ale artei s-a putut mări : în folclor lucrul acesta s-a realizat cu ajutorul păpușii — inițial una singură, Țăndărică —, ulterior o întreagă formațiune de păpuși-marionete ; apoi, în filmul de animație cu ajutorul desenului dinamizat etc. În toate cazurile de acest gen, arta a găsit mijloace care să înlocuiască trupul omenesc viu, adică să fie în stare să *înfățișeze omul*. Dar arta a mai încercat și alte modalități de îmbinare a structurilor spațiale și temporale, folosind pentru aceasta, pe de o parte, animale transformate de dresor într-un fel de actori de un tip special, care joacă scene satirice sau umoristice și, pe de altă parte, mișcarea jeturilor de apă în compozițiile nonfigurative ale fîntînilor arteziene sau jocul de lumini al focurilor de artificii (să ne reamintim că amîndouă aceste forme de artă, în momen-

tul de față părăsite aproape total de artiști, mai ocupau încă în secolul al XVIII-lea un loc deloc neglijabil în lumea artelor și erau enumerate de o serie întreagă de esteticieni, în clasificările lor morfologice).

În secolul al XX-lea au apărut noi posibilități de îmbinare artistică a spațiului și timpului, descoperite de tehnica modernă — pentru a aminti cel puțin de cinematograf și televiziune. Pe baza tehnicii noi se investighează procedee anterior inaccesibile de combinare a construcțiilor sonore, coloristice nonfigurative și plastice (muzica culorilor, arta cinetică) *.

---

* La sinteza muzical-coloristică visa încă din secolul al XVIII-lea R. Castel și, după el, R. Wagner, A. Skriabin, dar lucrări serioase în această direcție au fost efectuate numai în timpurile noastre. Iată o prezentare pe scurt a celor ce s-au realizat de către artiștii și constructorii sovietici în această direcție (după B. Galeev) : „Efectele muzical-coloristice sînt folosite în televiziunea în culori și în cinematografie (experiențele studioului Dovjenko etc.), pentru decorarea interioarelor și a radio-aparaturii casnice (radiola Gamma), în cercetările clinice, în psihologia inginerească. De o largă răspîndire se bucură aplicarea efectelor sonor-luminoase în arta cinetică, precum și în crearea „arhitecturii luminoase" (Institutul „Prometeu" din Kazan). Într-o oarecare măsură, de acest domeniu al artei se leagă și ideea muzicii tăcute, a „muzicii luminii" și încercările de a picta muzica pe pînză. De propaganda acestor experiențe se ocupă clubul Ciurlionis din Odesa (*242*, 6). Judecînd după expunerile făcute la conferința de la Kazan din anul 1969, și în alte orașe ale țării noastre se efectuează experiențe în acest domeniu. Cf., de asemenea, cartea foarte interesantă a lui F. Iuriev, *Muzica luminii* (*339*).

În ceea ce privește arta cinetică, succesele acesteia pot fi evaluate după expozițiile organizate la sfîrșitul deceniului trecut la Moscova și Leningrad, precum și după o serie de construcții decorative înălțate în zilele de sărbătoare pe cheiurile și în piețele Leningradului (lucrările grupului lui L. Nusberg). Se înțelege de la sine că această direcție a căutărilor artistice nu are nimic comun cu „mobilele" formaliste absurde ale lui A. Calder sau cu „cinetica" lui J. Tingeli (cf. *403*, 201—202).

În felul acesta, arta dispune de cele mai largi posibilități de refacere și dezvoltare în structuri sintetice a acelor forme sincretice de creație care i-au fost date istoriei artei încă de la începutul ei, atît în cadrul complexului pur spațial, plastic, „tehnic", cît și în cadrul complexului „muzical", precum și în domeniul relațiilor reciproce dintre cele două complexe. Realizarea acestor posibilități a dus, în primul rînd, la apariția unor diferite *structuri de sinteză binare* — literar-muzicale, muzical-coregrafice, literar-dramatice, dramatico-coregrafice, dramatico-muzicale (reprezentate, în esență, prin tipul de activitate artistică de spectacol-concert) ; în al doilea rînd, la apariția unor structuri mai complexe, *multimembre*, care sînt reprezentate de toate tipurile artei scenice — teatrul dramatic, teatrul de operă, teatrul coregrafic.

În cel de-al doilea caz, în relația de integrare sînt atrase nu numai artele „muzicale", ci și cele „plastice" — pictura, artele aplicate, ba chiar și un fel de cvasiarhitectură scenică, care, prin eforturi reunite, creează ambianța în care se desfășoară acțiunea teatrală, precum și înfățișarea exterioară a personajelor acțiunii (machiajul, costumele). Primele exemple ale acestei sinteze pluri-membre se găsesc în teatrul antic, care dispunea de o înaltă știință a realizării plastice a spectacolului ; și mai departe a mers în această direcție teatrul medieval și asta nu numai în punerea în scenă a misterelor, ci și în organizarea „spectacolelor" fundamentale ale respectivei epoci — pe de o parte, ritualurile religioase —, pe de altă parte — ceremonialul turnirelor. Geniul artistic al maeștrilor medievali a „construit" în așa fel slujba religioasă încît aceasta s-a transformat într-un grandios ansamblu de arte temporale și spațiale, în frunte cu arhitectura. Oricum, chiar și în zilele noastre, atunci cînd ascultăm muzica de orgă sau pe cîntăreții dintr-un cor bisericesc, ne dăm foarte clar seama

de diferența care există între acțiunea artistică a muzicii în cadrul ansamblului arhitectonic respectiv și acțiunea ei în sala de concert a filarmonicii, care îi este complet străină.

În locul acestor forme de activitate artistică de sinteză iremediabil pierdute, veacul al XX-lea a introdus în cultura artistică formațiuni de sinteză noi, mai complicate, bazate pe procedeele tehnice principial noi de realizare a sintezei artistice. Este vorba de *arta cinematografiei, a radioului, a televiziunii, a design-ului.*

Dealtfel, progresul tehnico-științific lărgește posibilitățile creației artistice nu numai în epoca noastră și nu numai datorită tendințelor spre integrare ale artei. Această problemă este atît de importantă, încît reclamă o examinare specială.

2. Apariția unor forme noi de artă ca urmare a lărgirii bazei tehnice a acesteia

Primele manifestări ale „expansiunii" activității artistice creatoare a omului dincolo de granițele ei inițiale se pot descoperi relativ devreme. Deosebit de sugestivă și elocventă din acest punct de vedere este istoria sculpturii.

Primii pași ai sculpturii au fost legați de prelucrarea unor materiale naturale — lutul, lemnul, piatra, osul, după care în prelucrarea sculpturală pătrunde — și începe să joace un rol din ce în ce mai important — metalul. La prima vedere s-ar părea că această lărgire a resurselor materiale nu are nici o însemnătate de principiu pentru sculptură, ca artă. Dar această concluzie ar fi superficială. Utilizarea metalului a jucat un rol deosebit de însemnat în istoria sculpturii, deoarece *crearea unei opere de artă a fost pentru prima oară realizată prin intermediul unui procedeu strict tehnic*

— turnarea statuii (sau a statuetei) într-o formă executată special în acest scop după un model creat de sculptor. În felul acesta, sculptura în metal a adus o serie de inovații în arta sculpturii, și anume : a) crearea de către artist nu a operei de artă, ci numai a modelului acesteia ; b) mutarea execuției operei de artă în sine din sfera creației artistice în sfera tehnicii ; c) posibilitatea obținerii unor tiraje mai mari din aceeași operă de artă, adică a turnării în aceeași formă a mai multor exemplare din aceeași lucrare ; d) stabilirea unei noi modalități de receptare și evaluare estetică a operei de artă sculpturale, pentru care caracterul de unicat și de produs direct al mîinii omenești a încetat de a mai fi o condiție indispensabilă a valorii artistice. Toate acestea ne dau dreptul să considerăm sculptura în metal (și, ulterior, în beton sau mase plastice), drept *o ramură particulară a artelor plastice* care a luat naștere la un alt nivel al legăturii dintre artă și tehnică, decît cel care se afla la baza prelucrării sculpturale a lutului, lemnului sau pietrei și care a adus corective importante în structura receptării estetice a artei.

Să mai arătăm că, în continuare, un fenomen întrucîtva asemănător a avut loc și în grafică, cînd alături de reprezentarea gravată sau desenată a apărut și așa-numita „grafică într-un material", adică xilogravura, aquaforte, litografia, linogravura etc. Din nou tehnica a exercitat o influență principial transformatoare asupra procesului de creație artistică și asupra caracterului receptării estetice a stampei în comparație cu desenul.

Privind acum din unghiul de vedere care ne interesează pe noi istoria artelor „muzicale", nu va fi greu să observăm și aici acțiunea unei legități analoge. Cu altă ocazie am vorbit despre rolul scrierii în dezvoltarea literaturii și muzicii ; acum va trebui să caracterizăm încă un aspect al acestei probleme. Scrierea și, ulterior, tehnica tiparului au avut pentru literatură și muzică însemnătatea unor mijloace materiale noi, cu ajutorul cărora în aceste domenii ale culturii artistice au fost create o serie de elemente noi, necunoscute pînă atunci, și anume : a) noi forme de creație ; b) noi forme de existență a valorilor artistice și c) noi forme de receptare. În realitate, procesul de creație al scriitorului și compozitorului care își scrie opera este esențial diferit de cel care avea loc în creația arhaică sau folclorică orală ; romanul și concertul ca opere de artă au alt mod de existență decît poemul sau cîntecul interpretate de autor chiar în timpul procesului de creație ; citirea unei cărți și, într-o oarecare măsură, și a unei partituri, este, de asemenea, un tip calitativ nou și diferit de receptare estetică în comparație cu modul inițial de ascultare a unei povești sau a unui cîntec.

Vom putea aprecia cum se cuvine însemnătatea tuturor acestor deosebiri numai dacă vom ține seama de faptul că doar prin utilizarea tehnicii consemnării în scris (cu ajutorul notelor sau literelor) a rezultatelor creației literare și muzicale a fost posibilă apariția unor forme noi de cunoaștere artistică a lumii, cum ar fi, de exemplu, romanul, simfonia, opera *. La baza acestui proces de lărgire și îmbogățire a sferei activității artistice se aflau aceleași legități pe care le-am descoperit și în analiza dezvoltării artelor plastice : a) crearea unor noi forme de artă prin intermediul însușirii cuceririlor tehnicii (în cazul de față — tehnica comunicării și nu a producției materiale și, ulterior, unitatea dintre acestea obținută prin intermediul tiparului) ; b) modificarea procesului de creație limitat în cadrul acestor forme

* V. Kojinov are dreptate să vorbească despre „caracterul principial scris" al romanului, spre deosebire de poemul în versuri care se adresează „în mod nemijlocit auzului" (*390*, 4). Ar mai trebui să adăugăm numai că este vorba și de caracterul ***scris și tipărit*** în cazul romanului.

de creație muzicală și literară prin crearea unor „semifabricate" artistice, care necesită, în continuare, să fie transpuse într-o formă sonoră de către alți artiști (în muzică) sau care, cel puțin, permit și presupun acest lucru (în literatură) ; c) transformarea operei de artă consemnată în scris de către scriitor și compozitor dintr-o lucrare absolut unică într-o lucrare *relativ* unică, întrucît ea se poate multiplica la infinit în mai multe exemplare sau într-un număr infinit de interpretări diferite ; d) formarea unor noi tipuri de activități creator-interpretative, indispensabile pentru materializarea sonoră a operei consemnate în scris de către autor ; d) transformarea structurii receptării estetice a literaturii și muzicii în măsura în care aceasta este activizată de necesitatea „transpunerii sonore în gînd" a textului citit sau a partiturii *.

Din cele spuse pînă aici putem trage concluzia că *elaborarea unei serii de forme noi de creație artistică este legată de tendințele „expansioniste" ale artei în „împărăția" vecină cu ea — în lumea tehnicii.* Arta nu s-a închis în cercul mijloacelor de modelare artistică a vieții pe care le-a cucerit inițial ci, dimpotrivă, a urmărit cu o neobișnuită atenție tot ceea ce a dăruit omenirii geniul tehnic al omului și „s-a aruncat" cu o uimitoare înverșunare spre toate descoperirile, invențiile și perfecționările tehnice, străduindu-se să și le însușească și să și

* L. Mumford avea dreptate să compare rolul tiparului în istoria literaturii cu rolul revoluției industriale în istoria arhitecturii și a artelor plastice (*433*, 57—68). Această comparație este cu atît mai îndreptățită, cu cît arta cărții este o variantă a activității artistic-constructive care se realizează în colaborare cu activitatea plastică (grafica ilustrării cărții) — așa cum a arătat foarte bine în interesanta sa carte V. Leahov (*259*, 88 ș.u.). În această analiză un singur lucru este neclar : în ce mod se integrează în arta cărții cea de-a treia componentă, numită de autor „arta tipografică" (*ibidem*, 95).

le aservească, lărgindu-și, cu ajutorul lor, posibilitățile de valorizare artistică a lumii. Este destul de clar modul cum s-a desfășurat și cum continuă să se desfășoare și în zilele noastre acest proces în domeniul artelor arhitectonice și aplicate. Întreaga istorie a arhitecturii nu este în esență altceva decît istoria transformării artistice a noilor procedee pe care le-a cucerit dezvoltarea tehnicii construcției — începînd cu construcțiile de cărămidă și ajungînd pînă la construcțiile moderne actuale din panouri prefabricate, beton, metal și mase plastice. Istoria artelor aplicate ne relatează la fel de grăitor despre modul în care și-a lărgit fără întrerupere granițele, pe măsură ce și-a însușit cuceririle progresului tehnic — începînd cu primele forme de specializare ale multiplelor ramuri ale meșteșugurilor artistice și ajungînd pînă la transpunerea meseriilor artistice în tehnica producției manufacturiere și, de la aceasta, la industria artistică și la design-ul zilelor noastre. De fiecare dată ne lovim aici de *apariția unor noi ramuri ale activității artistice constructive* — de exemplu, țesutul artistic, prelucrarea artistică a sticlei, prelucrarea artistică a metalului etc., etc. Este deosebit de important să subliniem faptul că, în acest domeniu, la fel ca și în cele pe care le-am analizat mai sus, dezvoltarea tehnicii deschide în fața creației artistice noi și noi orizonturi, lărgind în același timp hotarele receptării estetice, permițînd oamenilor să descopere valori artistice specifice nu numai într-un produs artistic unicat, ci și în cele de masă și nu numai în cele executate manual, ci și în cele executate de mașini.

Problema rolului tehnicii în istoria artei prezintă încă un aspect care ar putea să pară neașteptat la prima vedere : este vorba de faptul că noțiunea de „tehnică" nu se folosește numai în sensul restrîns al cuvîntului, ci și în sensul mai larg al acestuia. *Tehnica* în sensul restrîns al cuvîntului este, după cum arată dic-

ționarul explicativ, „un ansamblu de unelte și procedee de muncă" ; în sens larg, ea este, după definiția dată de același dicționar, „un ansamblu de procedee profesionale utilizate în orice fel de acțiune sau meserie" ; ca exemple se dau aici expresiile : „tehnica săriturii", „tehnica jocului de șah", „tehnica muzicală". Fără îndoială, E. Markarian are dreptate să afirme că științele sociale se află în prezent în fața necesității unei abordări noi și mai largi a noțiunilor de *tehnică, tehnologie* care trebuie să fie raportate la sfera activității umane în întregul ei ansamblu și nu numai la producția materială" (*454*, 77). Și în acest caz avem dreptul să considerăm scrierea și toate celelalte canale de legătură ca o *tehnică a comunicării dintre oameni, iar sportul — drept o tehnică a dezvoltării fizice a oamenilor* și atunci problema legăturii dintre istoria artelor și progresul tehnic se va pune în mod deosebit de larg. În acest fel va deveni, de exemplu, clar de ce în cultura contemporană rolul sportului crește paralel cu rolul tehnicii în producție.

În antichitatea cea mai îndepărtată, influența sportului asupra culturii artistice se limita la sfera dansului, ulterior sincretismul artistico-sportiv a devenit baza artei circului (întrucît trucul care se află la baza tuturor numerelor de circ nu reprezintă alceva decît o modalitate de „depășire a unui obstacol fizic", după cum îl definește E. Kuznețov — *250*, 284 și 382). În prezent, influența sportului asupra culturii este incomparabil mai largă și diversă. De fapt, este și de înțeles, pentru că în zilele noastre sportul a dobîndit un caracter de masă, pătrunzînd adînc în viața cotidiană a fiecărui om — fie sub forma gimnasticii de dimineață, a gimnasticii în producție, a lecțiilor de educație fizică din școli și institutele de învățămînt superior, în activitatea asociațiilor sportive de masă sau, în sfîrșit, sub formă de spectacol, vizionat în aer liber sau prin intermediul televiziunii — ca tehnică în sensul restrîns al

cuvîntului. Este evident că, alături de tehnica producției materiale, tehnica culturii fizice a impus artei contemporane însușirea resurselor acesteia, în așa fel încît limbajul artistic să concorde cît mai bine cu concepția despre lume a omului contemporan. De aici au luat naștere o serie întreagă de noi varietăți de artă, care au devenit în foarte scurt timp foarte răspîndite, cum ar fi gimnastica artistică, patinajul artistic, baletul pe gheață, înotul artistic, spectacolele și demonstrațiile sportive de masă *. Este cît se poate de evidentă și de puternică influența gimnasticii artistice asupra baletului clasic, în care „modernizarea" limbajului coregrafic își găsește expresie, în primul rînd, în utilizarea mișcărilor gimnasticii artistice și ale acrobaticii.

Este adevărat că aici ne aflăm în fața unei probleme de ordin teoretic foarte importantă : *avem oare dreptul să includem în sfera artei toate formele de activități sportive și tehnice* enumerate mai sus ? Această întrebare se pune cu atît mai serios, cu cît în estetică nu există o părere unitară în această privință. Dacă arta cinematografului a fost recunoscută de mult și unanim drept o ramură de creație artistică cu drepturi depline, în schimb, calitatea de arte a unor activități cum ar fi fotografia artistică, arta televiziunii sau radioului, a muzicii culorilor și chiar a design-ului, este adesea contestată în estetică și încă și mai des

* În general vorbind, baletul pe gheață și serbările sportive de masă ne arată cît de strînsă este, în zilele noastre, legătura dintre tehnica sportului și tehnica producției — în primul caz, transformarea patinajului artistic într-o activitate artistică este posibilă numai prin asigurarea pe cale tehnică a gheții artificiale (ceea ce a permis organizarea unei „estrade", a unor încăperi închise și care să funcționeze tot anul), iar în cel de-al doilea caz — tehnica apare sub forma motocicletelor, automobilelor sau chiar a avioanelor devenind o componentă indispensabilă a parăzilor sportive.

ignorată, aşa cum ne-am putut convinge din prezentarea istoriografiei acestei probleme. Din această cauză, întreaga evoluţie a raţionamentelor noastre ar avea un punct foarte periculos, dacă nu am examina cum se cuvine această problemă şi dacă nu am formula cu suficientă claritate criteriile care ne permit introducerea unor anumite fenomene ale culturii contemporane în sfera artelor.

Să începem cu analiza acelui grup de arte care s-a format pe baze tehnice — fotografia, cinematografia, radiodifuziunea şi televiziunea. Analizate numai în sine, fotografia, cinematografia, televiziunea şi radiodifuziunea nu reprezintă, evident, fenomene estetice, ci noi mijloace de comunicare oferite de progresul tehnico-ştiinţific, procedee noi de fixare şi de răspîndire a informaţiilor. De aceea va trebui să respingem de la bun început ca nefondată ideea larg răspîndită — din păcate, chiar şi în lucrările ştiinţifice — că fotografia, cinematografia sau televiziunea sînt arte noi, precum şi afirmaţia nu mai puţin des întîlnită, după care fotografia, televiziunea sau radiodifuziunea nu ar fi decît nişte instrumente pur tehnice ale sistemului contemporan de comunicaţii, neavînd nici un fel de legătură cu arta. Adevărul constă în faptul că toate aceste mijloace tehnice de fixare, păstrare şi transmitere a informaţiilor *pot să fie* şi instrumente ale creaţiei artistice a omului, dar *pot şi să nu fie* astfel de instrumente — caracterul lor depinzînd de *necesităţile sociale pe care le satisfac de la caz la caz, cu alte cuvinte de tipul de informaţii pe care îl dobîndesc şi pe care le transmit.* Şi aici ne întîmpină o analogie perfectă cu sfera activităţii literare (sau a literaturii în sensul larg al cuvîntului), unde materialul „tehnic" — cuvîntul — este folosit în cele mai diverse scopuri, fiind capabil să se erijeze în purtător al unor informaţii esenţialmente diferite : Aristotel a stabilit că prin intermediul cuvîntului se poate desemna atît

ceea ce este *unic, particular,* cît şi ceea ce este *general, legic,* sau *posibil* şi *probabil,* cu alte cuvinte, generalul care se manifestă sub forma singularului ; în mod analog, Aristotel deosebea trei domenii ale activităţii literare, şi anume *istoria, filosofia şi poezia* (*46*, 160). În limbaj teoretic modern, aceasta ar însemna că în sfera activităţii literare există o *literatură-document* (cronica, letopiseţul, memoriile, schiţele biografice), o *literatură ştiinţifică* şi *o literatură artistică.*

Nu ne vom mai opri acum asupra chestiunii dacă această segmentare este, în zilele noastre, exhaustivă şi dacă n-ar trebui să mai delimităm şi alte tipuri de fixare a informaţiei prin intermediul cuvîntului pe lîngă cele trei menţionate — pentru că aceasta ne interesează nu ca atare, ci numai în măsura în care clarifică problema raportului artei faţă de noile mijloace de comunicare, venite să completeze în zilele noastre mijloacele oferite de vorbire. Va fi suficient să constatăm că, atît în cazul fotografiei, cît şi al televiziunii şi radiodifuziunii, ne lovim de propagarea *aceloraşi trei tipuri de informaţii* dezvăluite de marele gînditor al antichităţii în literatură şi anume : *fixarea existenţei empirice, prezente* — a ceea ce este unic, faptic, existent, ceea ce se întîmplă sau s-a întîmplat (este vorba de fotografia-document, filmul-cronică, reportajul radiodifuzat sau televizat, adică de genuri care ţin, în esenţă, de jurnalistică, alături de genurile literare tradiţionale), în al doilea rînd, pe acest teren ne întîlnim cu *reflectarea legităţilor lumii obiective* — a ceea ce este general, esenţial, intern, „stabil în fenomene" după cum se exprima Lenin (avem în vedere fotografia în ştiinţă, filmul de ştiinţă popularizată şi ca material didactic, transmisiunile ştiinţifice de la radio şi televiziune, adică acele genuri care, în esenţă, fac parte din sfera ştiinţific-pedagogică, sau a cercetării ştiinţifice) ; în al treilea rînd, avem a face aici şi cu *fotografia artistică,* cu *cine-*

matograful artistic, cu *emisiunea artistică* din cadrul radioului sau televiziunii, așadar cu *forme specifice de artă care utilizează procedee tehnice în vederea dobîndirii și transmiterii informațiilor artistice.*

Evident, nu vorbim aici de fixarea și transmiterea unor opere aparținînd altor arte — de exemplu, de reproducerea fotografică a unui tablou, de transmiterea unui concert la radio, sau a unui film la televizor sau a unui spectacol de teatru — deoarece în aceste cazuri, fotografia, radioul și televiziunea îndeplinesc operația de consemnare și multiplicare tehnică exactă a unei anumite opere de artă și nu există nici o deosebire de principiu între situația în care obiectul transmisiunii radiofonice, al fotografiei sau emisiunii televizate este un fenomen artistic și situația în care acesta este cu totul altceva. Fotografia, cinematografia, radioul și televiziunea dobîndesc calitatea de artă atunci cînd creează, cu mijloacele specifice fiecăreia dintre ele, *opere de artă de sine stătătoare și irepetabile* — așa cum sînt, de pildă, fotografia lui M. Alpert *Lupta*, care nu seamănă nici cu un tablou și nici cu o gravură, ca piesa de radio a lui F. Wolf, *Salvați sufletele noastre*, care nu ar putea fi montată pe scena unui teatru, sau filmul pentru televiziune realizat de studioul din Leningrad după cartea lui V. Șklovski, *A fost odată* (1966), radical deosebit ca structură și de filmul cinematografic și de spectacolul de teatru. Aceste exemple și multe altele arată că esența tehnică a imaginii fotografice și cinematografice, precum și a transpunerii la radio și televiziune nu reprezintă un obstacol pentru rezolvarea unor sarcini artistice creatoare, pentru că în aceste cazuri — ca și în toate celelalte — tehnica luată în sine, ca atare, este *neutră față de artă și nu dăunătoare*, permițînd acesteia să utilizeze cele mai diverse produse și procedee tehnologice în vederea valorizării artistice a lumii. Istoria

artei cinematografului, în pofida multor prognoze sceptice ale teoreticienilor de la începutul secolului al XX-lea, a dovedit acest lucru cu o forță de convingere incontestabilă. Aceeași situație se repetă și pe parcursul dezvoltării artei fotografice, a radioului și artei televiziunii, care au disprețuit, de asemenea, „profețiile" scepticilor.

Orice artă se sprijină pe o anumită bază tehnică — aceasta putînd fi cînd mai simplă, cînd mai complicată, cînd limitată la tehnica meseriei, cînd recurgînd la munca mașinilor, mecanismelor, uneltelor. Din aceste motive, reprezentarea pe cale fotografică a realității nu poate fi opusă categoric reproducerii ei prin pictură sau grafică. Deosebirea dintre aceste două modalități este aici *relativă* și *nu absolută* — căci în mîinile artistului fotograf cea mai complicată tehnică fotografică nu este decît un instrument care se supune voinței lui artistice (este clar că acest instrument este radical deosebit de instrumentele pictorului sau graficianului, deschizînd în fața artei fotografiei posibilități specifice și impunîndu-i, în același timp, și anumite limite specifice) *. Același lucru se poate spune despre tehnica cinematografică, a televiziunii sau a radioului.

---

* Termenul *design*, intrat în uz în toate țările lumii, nu are încă o definire exactă și univocă. Autorul unuia dintre cele mai recente studii în problema respectivă scrie: „Deși literatura occidentală în legătură cu designul numără peste o jumătate de veac de dezvoltare, încă nu poate fi vorba de un punct de vedere unitar. Este vorba de faptul că destul de frecvent *design* desemnează, de fapt, activitatea artiștilor în cadrul industriei și mult mai des produsele acestei activități (un obiect sau un sistem de obiecte), iar uneori — domeniul de organizare a activității luată ca ansamblu. În unele cazuri, *design*-ul este înțeles într-un sens mult mai larg, depășind limitele desemnării activității artistului îndreptate spre rezolvarea sarcinilor producției industriale" (*197*, 5—6, 134). Se pare că trebuie să considerăm drept cea mai autorizată definiție formularea accep-

În principiu, tot așa ar trebui să procedăm și față de așa-numita „artă industrială" sau design. Calitatea artistică nu este creată aici de tehnica însăși și nici nu este distrusă de aceasta, ci ia naștere din unitatea dialectică cu rezolvarea sarcinilor tehnico-utilitare. Problema dreptului design-ului de a-și afla un loc printre celelalte arte trebuie rezolvată la fel ca și în cazul arhitecturii sau al artelor aplicate : avem de-a face aici cu aceeași *îmbinare între funcțiile utilitare și artistice, cu aceeași interconexiune dintre constructivismul tehnic și expresivitatea estetică, cu aceeași structură ar-*

---

tată în 1964 la seminarul internațional pe probleme ale învățămîntului din domeniul design-ului : „Design-ul este o activitate creatoare al cărei scop este definirea calităților formale ale produselor industriale. Aceste calități includ și trăsături exterioare ale produsului, dar, în esență, se referă la interconexiunile structurale și funcționale, care transformă produsul într-o entitate, atît din punct de vedere al consumatorului, cît și al producătorului" (*ibidem*, 6. Cf., de asemenea, definițiile pe care le dă în cartea sa D. Nelson — *275*). Însuși V. Glazîcev (autorul cărții citate) ne propune următoarea definiție : „Design-ul este o formă de organizare a activității artistice de proiectare care dă naștere valorii de consum a bunurilor materiale și spirituale" (*197*, 125). În același timp însă, așa cum se exprimă însuși autorul, trebuie să facem deosebire între design și activitatea de design, aceasta din urmă fiind, de fapt, „activitatea de proiectare artistică" (*ibidem*, 176). Vom mai avea posibilitatea să analizăm concepția lui Glazîcev. Deocamdată nu dorim decît să subliniem faptul că această *diferențiere* a noțiunilor, după părerea noastră, nu ar clarifica lucrurile, ci dimpotrivă, că le-ar face și mai confuze și de aceea numai cu greu ar putea fi acceptată, la fel ca și propunerea lui Kantor de a disocia *design*-ul de *arta industrială* (*232*, 151—200). Dealtfel, în ultima vreme Kantor pare să-și fi modificat întrucîtva punctul de vedere, ocupînd o poziție dualistă : „Privit din punct de vedere sociologic, *design*-ul — scrie el în unul din ultimele sale articole — este un sistem de conducere a interacțiunii dintre industrie și piață..." etc. Dar : „Examinat din punct de vedere al istoriei culturii, design-ul este o artă" (*233*, 23).

hitectonică nonfigurativă a imaginii artistice *. Evident, nu putem să trecem cu vederea o împrejurare atît de importantă cum este faptul că în executarea mașinilor, a uneltelor, a instrumentelor, mijloacelor moderne de transport etc., rolul factorului utilitar și tehnic constructiv este mult mai mare, decît, să spunem în cazul mobilelor, al vaselor sau al vechilor mijloace de transport (carete, sănii, fregate etc.). În primul rînd, în majoritatea cazurilor, poate fi vorba numai de o *modificare calitativă* a raportului dintre funcția utilitară și cea estetică, sau dintre forța constructivă și cea formal-artistică dar cu *păstrarea, în ambele cazuri, a unității dintre factorii în discuție*. În al doilea rînd, o dinamică analogă a acestui raport se poate constata și în cadrul arhitecturii, precum și în diferite domenii ale artelor aplicate : de exemplu, în arhitectura industrială, exigențele dictate de utilitarism și constructivism sînt mult mai definite decît în arhitectura civilă, iar în armele executate artistic de către meșteșugarii medievali mult mai hotărîtoare decît în cazul bijuteriilor executate de aceștia. În al treilea rînd, în producția design-ului contemporan raportul dintre utilitar și estetic *variază chiar în cadrul aceluiași tip de obiecte* — diferă, de exemplu, în cazul unui avion de război

---

* Am discutat mai detaliat această problemă în cartea noastră *Artele aplicate* (*230*). La nivelul actual de dezvoltare a științelor sociale există posibilitatea soluționării mai aprofundate a problemei în discuție examinînd-o în plan axiologic, semiotic și social-psihologic. Această modalitate de abordare a problemei a fost expusă de noi cu cîțiva ani în urmă într-un articol publicat în „Revue d'Esthétique" (*352*). Analiza fenomenelor artistice concrete din aceste puncte de vedere a fost efectuată pînă acum numai în cazuri izolate. Unul dintre cele mai interesante este reprezentat de articolul lui P. Bogatîriov — *Funcțiile costumului național în Slovacia moravă* (Funkții naționalnogo kostiuma v Moravskoi Slovakii) în care se efectuează analiza semiotică a costumului național, privit ca sistem polifuncțional dinamic (*178*, 249—366).

şi al unuia civil, al unui televizor destinat tabloului de comandă din uzină şi al unui televizor destinat locuinţelor, în cazul armăturii corpului de iluminat destinat unui atelier uzinal sau unui teatru.

În felul acesta, în momentul de faţă, la fel ca şi în trecutul îndepărtat, în design-ul contemporan, ca şi în vechile meserii artistice, ne lovim de acelaşi *spectru larg de interconexiuni* între elementele tehnice şi artistice. Şi acum, ca şi în trecut, construcţia tehnică se transformă într-o construcţie tehnico-artistică în momentul în care problema tehnică încetează să mai fie unicul principiu de elaborare a formelor, cînd aceasta — într-un fel sau altul — *se întretaie cu abordarea estetică, cu principiul artistic de modelare a formelor.* Această intersectare se înfăptuieşte în scopul realizării unui obiectiv arhitectonic, al unui obiect de uz casnic, al unei unelte de muncă etc., care posedă în acelaşi timp o dublă valoare — utilitară şi estetică, în consecinţă, în pofida afirmaţiilor unora dintre teoreticienii noştri *(232 ; 335 ; 197)*, design-ul trebuie considerat *un nou tip de creaţie arhiteconică prin care se generalizează în producţia industrială — căreia îi este specifică multiplicarea într-un număr foarte mare a produselor create — principiile elaborate pe baza muncii meşteşugăreşti îndreptate cîndva numai spre realizarea unor obiecte şi construcţii-unicat* *.

* Reflectînd cu atenţie la argumentele prin intermediul cărora se justifică opoziţia netă dintre artă şi design — prezentate cel mai consecvent în lucrarea lui V. Glazîcev — trebuie să recunoaştem că sînt foarte puţin convingătoare. Logica acestui mod de abordare a problemei îl obligă pe teoretician : a) să rupă noţiunea de *artă* de noţiunea de *activitate artistică ;* b) să scoată din hotarele artei şi *arta de masă* contemporană şi, în fond, toate formele „impuse" de activitate estetică, inclusiv arta religioasă şi politică ; c) să înţeleagă prin noţiunea de *artă* numai acele caracteristici care sînt specifice formei sale istorice — activităţii „pur" artistice a societăţii burgheze a cărei manifestare consecventă este aşa-

Studiind istoria sculpturii şi a graficii ne-am putut convinge de faptul că separarea aceasta strictă a procesului pur tehnic de executare a operelor de artă de „proiectarea" lui artistică creatoare nu este fatală pentru artă şi nu face decît să modifice procesul de creare şi receptare a valorilor artistice.

Într-un mod asemănător trebuie studiată şi arta reclamei. Apariţia sa în sistemul artelor a fost semnalată pentru prima oară încă la începutul secolului nostru de către Richard Haman (53, 77—83). Totuşi, ulterior, estetica a preferat să nu acorde atenţie acestui copil al vieţii prozaice burgheze, care compromitea arta „înaltă" şi „pură". Dar tocmai în ultimele decenii, reclama a cunoscut o foarte amplă dezvoltare, utilizînd în mod activ cele mai diverse cuceriri ale tehnicii contemporane şi depăşind cu mult graniţele graficii industriale în cadrul căreia a lua naştere. În zilele noastre, reclama nu mai vorbeşte numai în limbajul grafic tradiţional al etichetelor, mărcilor fabricilor, prospectelor şi afişelor. Pe de o parte, graţie tehnicii, limbajului ornamental-figurativ al reclamei s-a îmbogăţit considerabil : lămpi electrice

numita „artă a elitei" (*197*, capit. 5). Parcă ne-am afla în faţa unei abordări unilateral sociologice ca cea din concepţiile lui Davîdov, Borodai şi Kantor. Particularităţile evidente şi reale ale „artei de masă" şi ale design-ului în societatea burgheză — foarte bine relevate şi descrise de Glazîcev — nu schimbă cu nimic faptul hotărîtor că aceste forme de activitate *fac parte tocmai din sfera artei, şi nu din alta.* Indiferent cît de mult ar fi compromisă esenţa artei în comics-uri, totuşi ea este aceea care determină şi defineşte structura acestora şi modul lor de funcţionare ; în acest sens, cel mai trivial western şi un film de Antonioni se află la acelaşi nivel ca şi un automobil Cadillac sau vila Reit. În consecinţă, metamorfozele pe care le suferă arta de-a lungul întregii sale istorii sub influenţa unor factori sociali, nu trebuie să ne împiedice să vedem *structura invariantei artistice, care se păstrează nealterată în toate variantele.* Tocmai pe aceasta a pierdut-o din vedere Glazîcev, pentru care însufleţirea artistică a lucrurilor s-a contopit într-o simplă simbolică (*ibidem*, 179).

și apoi tuburi cu neon i-au permis să-și continue, ba chiar să-și intensifice acțiunea, odată cu lăsarea întunericului. Pe de altă parte, noile procedee de realizare au conferit anunțului, firmei, avizului etc., un caracter monumental, intensificînd considerabil rolul lor în modelarea străzii, iar limbajului scris și figurativ al reclamei i-a fost conferit un caracter dinamic inaccesibil graficii industriale — și textul și imaginile au început să fie mobile, fapt care a dus la concentrarea lor informațională și la îmbogățirea posibilităților lor artistice — s-a modificat însuși caracterul acțiunii estetice a reclamei electrice stradale în comparație cu reclama de tip vechi.

Esența problemei a rămas însă, evident, neschimbată. Mijlocul de bază al expresivității artistice a anunțului-reclamă — scrierea — posedă o *destinație biplană*, în sensul că deține, pe de o parte, un rol informațional, indicîndu-ne că aici se află, de exemplu, un *Restaurant*, o *Sală de concerte*, un magazin cu *Jucării* sau *Cartea tehnică*, dar, în același timp, și un rol artistic-imaginativ, realizat prin intermediul expresivității emoțional-asociative a caracterelor scrierii, iluminării, ritmului, apariției reclamei, structurii sale compoziționale etc. În această ipostază a sa, scrierea acționează ca o *formă ornamentală*, iar caracterul său plastic decurge din utilizarea acelorași mijloace ca și în cazul ornamentării unei suprafețe.

Am avut deja posibilitatea să studiem destul de temeinic atît legile existenței artistice a ornamentului, cît și cazul particular al reflectării sale în scriere (*230*, 89—124, 112—115). De aceea, trimițîndu-l pe cititor la lucrarea respectivă și la literatura de specialitate (*314*), ne vom limita acum să arătăm că valorificarea posibilităților artistice incluse în scriere are o istorie îndelungată, aproape la fel de lungă cu istoria scrierii, în general. Această istorie începe din epoca *pictografiei* — a scrierii desenate — a cărei expresivitate artistică se obținea pe cale

plastică, și în care elementul ornamental-decorativ juca un rol secundar (așa cum se întîmplă mai totdeauna în cazul ornamentului plastic). A doua etapă importantă în această istorie este Evul Mediu, care a creat o admirabilă cultură a *cărții în manuscris*, unde decorul plastic ornamental a început să se diferențieze față de scrierea propriu-zisă și să acționeze în paginile manuscrisului alături de scriere ca o completare a acesteia. Scrierea în sine nu mai avea un caracter plastic, iar acțiunea sa estetică se obținea numai prin mijloace proprii, neplastice. Cea de-a treia epocă a început după o nouă perioadă de lungă întrerupere, condiționată de apariția tiparului, care a avut o atitudine practicistă față de culesul literelor, pînă în secolul al XX-lea, cînd, însușindu-și tehnica poligrafică și punînd-o în slujba sa, *arta prezentării cărților* a început, pe de o parte, să caute cele mai diverse structuri ale caracterelor literelor și, pe de altă parte, să folosească pe scară largă pe copertă și pe supracopertă, pe foile de titlu și în grafica industrială (etichete, hîrtii pentru ambalaj, afișul-reclamă etc.) scrisul desenat, individualizat pentru fiecare titlu și chemat să dezvăluie în mod plastic, prin aspectul individualizat al formei sale, conținutul concret al scrierii respective *.

Studiind geneza și evoluția istorică a scrierii, descoperim paralelisme interesante între acest fenomen artistic și un altul, înrudit cu acesta în esență, și anume, arta oratoriei. *Cuvîntul scris are aceeași soartă ca și cuvîntul în forma sa sonoră — în anumite împrejurări semnificația lor directă informațional-semantică poate și trebuie să crească, să se amplifice și să se transforme cu ajutorul unor semnificații suplimentare, emoțional-expresive și plastico-*

* În 1960 a fost editat la Riga albumul lui V. Toots, intitulat *300 de caractere de litere*. Totuși, chiar și acest număr foarte mare nu epuizează toate variantele posibile de caractere desenate.

poetice. Deosebirea constă aici numai în faptul că, într-un caz, pentru rezolvarea acestei sarcini se mobilizează toate resursele fonetice ale cuvîntului, iar în cel de-al doilea — resursele lui grafice. Această deosebire inițială explică și o a doua diferență, care decurge din prima : faptul că în arta oratorică, precum și în vorbire, în general, unitatea de expresie minimă este fonemul, iar în arta scrierii — litera (pentru că, din punct de vedere vizual, receptăm cuvîntul tocmai ca o îmbinare de litere diferite, independent de modul în care se pronunță acestea, dar pronunțăm și auzim o îmbinare de foneme, nu de litere care, uneori, se deosebesc radical de aspectul scris al cuvîntului — de exemplu, în limba engleză sau franceză).

Dar ceea ce ne interesează în momentul de față nu sînt deosebirile dintre aceste două arte, ci elementele comune din cadrul legităților lor specifice, cele care generează și definesc rolul lor particular în cadrul comunicării dintre oameni — rolul de *forme specifice ale „artei aplicate", în care funcția informațional-agitatorică se îmbină cu funcția estetico-artistică* (cea de-a doua „altoindu-se" pe prima).

Întorcîndu-ne la tema discuției noastre, am dori să subliniem faptul că atunci cînd dezvoltarea tehnicii a dăruit reclamei tuburile luminoase multicolore, a căror plasticitate le permitea să ia orice fel de formă și să imite desenul contururilor, reclama electrică a reușit să îmbine limbajul nonfigurativ al denumirii scrise cu limbajul figurativ, trasformînd într-un mod specific acest procedeu tradițional al graficii aplicate. În felul acesta au apărut în orașele moderne anunțuri-reclamă desenate pe acoperișurile caselor fără de care ne-ar fi greu să ne imaginăm peisajul arhitectonic al veacului al XX-lea.

Cu toate acestea, arta reclamei nu se limitează la mijloacele grafice — în sensul larg al acestui cuvînt — inclusiv „grafica electrică".

Semnificația social-economică a funcției utilitare a reclamei a impus căutarea unor noi procedee, adesea neașteptate, pentru a acționa asupra „buzunarului" omului modern. Ea a început să ocupe un loc important în cinematografie, radiodifuziune și televiziune, formînd genuri aparte în cadrul acestora — evident, nu întotdeauna cu semnificație artistică — dar avînd cea mai puternică acțiune artistică tocmai atunci cînd informația comunicată de reclamă se prelucrează și se transmite prin mijloace artistice — sub forma unei nuvele cinematografice, a unui dialog radiofonic, sau a unui intermezzo de televiziune. Dezvoltarea acestor genuri — ca și a reclamei în general — este incomparabil mai eficientă în statele capitaliste, unde este stimulată de concurență, luînd adesea, sub influența acesteia, forme de-a dreptul monstruoase (de exemplu, întreruperea frecventă a filmelor la televiziune sau la cinematograf pentru introducerea reclamelor etc.). Totuși nu este greu de prevăzut că dezvoltarea unui nou sistem economic în țările socialiste va face să se acorde o atenție mărită reclamei firmelor, întreprinderilor sau instituțiilor comerciale aflate în competiție. În momentul de față, marea majoritate a întreprinderilor noastre folosesc reclama în mod neinteresant, numai pentru că există o anumită cotă de cheltuieli destinate acestui scop în bugetul lor și, din această cauză, nivelul reclamei rămîne la noi extrem de scăzut atît în sens artistic, cît și în sens pur utilitar.

În concluzie, reclama nu trebuie considerată *o artă aparte, ci un conglomerat de mai multe tipuri diferite de artă*. De o existență autonomă se bucură o ramură a activității artistice nemijlocit legată de reclamă, și anume amenajarea vitrinelor magazinelor sau a standurilor expoziționale speciale. Ne aflăm aici într-o zonă intermediară, pentru că așa după cum versurile de reclamă ale lui Maiakovski aparțin în egală măsură artei reclamei și artei poeziei, sau așa

după cum o „bobină" de reclamă este, în același timp, o operă ținînd de arta reclamei și de arta cinematografiei, tot așa organizarea unei vitrine sau a unui stand de expoziție ne introduce într-un domeniu nou al artei vremurilor noastre — arta amenajării și prezentării.

Și ea este un produs al progresului tehnic — nu întîmplător cele mai importante expoziții naționale și internaționale sînt dedicate, de regulă, prezentării realizărilor tehnice ale întreprinderilor, ramurilor industriale, ale orașelor și țărilor. Dar nu este vorba numai de tematica concretă a expoziției — aceasta poate fi o expoziție de tablouri, un muzeu memorial etc. — ci mai ales de faptul că însăși existența lor în cultura contemporană este posibilă numai datorită devoltării tehnicii construcției și a tehnicii comunicației, care au permis realizarea unor uriașe „orașe-expoziții" de tipul Expoziției realizărilor economiei naționale din Moscova sau a expozițiilor mondiale de la Paris, Bruxelles, Montreal, Osaka. Este cît se poate de grăitor faptul că arta amenajării expozițiilor a luat naștere cu o sută de ani în urmă (în 1851 a fost organizată prima Expoziție Industrială Mondială ; planul acesteia a fost elaborat de cunoscutul arhitect și teoretician al acelor vremuri Semper) și că, în epoca noastră, acest gen de expoziții au intrat în viața culturală a omului elaborîndu-și un limbaj artistic indispensabil și dînd naștere profesiei corespunzătoare a *artistului-decorator*. Nu putem să nu fim de acord cu B. Brodski atunci cînd afirmă că astăzi „expoziția este un factor al culturii mondiale, la fel de caracteristic pentru secolul al XX-lea, ca și cinematograful sau televiziunea" *(183,* 84. Cf., de asemenea, *181 ; 182).*

Arta amenajării expozițiilor este o artă de sinteză. Ea utilizează mijloace ale arhitecturii, sculpturii, picturii, fotografiei artistice, literaturii, cinematografiei, muzicii, uneori chiar și ale dansului — la expoziția cehoslovacă de sticlă de la Moscova s-a prezentat pantomima

Producerea sticlei. Dar, toate aceste mijloace nu joacă aici decît un rol ajutător, fiind folosite într-o măsură mai mică sau mai mare în funcție de intenția ideologico-estetică a organizatorului expoziției. Mijlocul de bază al acestei arte, indispensabil în orice împrejurare și inseparabil de ea, este *dispunerea compozițională a exponatelor ca atare — deci a obiectelor concrete pentru a căror prezentare se organizează respectiva expoziție.* Acestea pot fi mașini sau țesături, instrumente sau gravuri, produse radiotehnice sau de galanterie, etc. Important este faptul că toate sînt obiecte reale, care se autoreprezintă, și nu reprezentări ale obiectelor, semne simbolice, ci obiecte în forma lor originară de existență. Ele pot să nu aibă un conținut artistico-plastic — dar acest conținut li se conferă tocmai prin modul de îmbinare, combinare, contrapunere — la fel după cum în literatură au semnificație artistică nu cuvintele, ci anumite îmbinări de cuvinte care dau naștere unei imagini — metaforă, comparație, hiperbolă, descriere poetică. Deosebirea constă aici numai în faptul că limbajul artei amenajării expozițiilor este limbajul obiectelor concrete și nu al simbolurilor lor lingvistice. De reținut că lucrurile se reunesc și se combină aici într-o compoziție care nu este dictată de logica legăturilor lor economice sau tehnice, așa cum se întîmplă în depozitele de mărfuri sau pe rafturile magazinelor, ci de o logică particulară, biplană, care reunește în sine informația de ordin tehnic sau economic cu expresivitatea plastică, cu forța acțiunii emoțional-ideatice. Scopul unei asemenea organizări artistice a expozițiilor rezidă în dorința de a crea vizitatorului o anumită dispoziție sau stare sufletească, de a-i provoca o atitudine emoțional-estetică față de obiectele prezentate în cadrul expoziției și față de forța creatoare a

omului, întreprinderii, statului sau regimului social pe care îl reprezintă. În vederea accentuării acestui efect artistic, arta amenajării expozițiilor recurge la procedee auxiliare preluate din alte arte — începînd cu arhitectura și terminînd cu dansul, elemente care urmăresc să redea în mod și mai concret sensul ideologic al expoziției și să facă și mai impresionantă forța ei de acțiune emoțională (la fel după cum arhitectura sau artele aplicate recurg, în același scop, la ajutorul sintezei cu artele plastice, numai că arta amenajării expozițiilor are posibilități mai largi de asimilare a elementelor din celelalte arte).

Legătura dintre arta amenajării expozițiilor și arta reclamei este determinată de faptul că funcția informativ-culturală și propagandistică a expozițiilor include în sine și posibilitatea potențială ca acestea să fie utilizate ca reclamă. Realizarea acestei posibilități depinde de sarcinile concrete urmărite de un anumit gen expozițional. De exemplu, expoziția muzeală este complet lipsită de caracterul de reclamă, iar expoziția cu vînzare a acelorași opere de pictură sau de arte aplicate trebuie să includă în sine și un element de reclamă. În măsură încă și mai mare se subordonează reclamei diversele expoziții pe ramuri de producție sau organizate de o anumită firmă, adresate nu atît privitorilor, cît mai ales reprezentanților organizațiilor comerciale, care pot asigura desfacerea produselor expuse. Și, în sfîrșit, scopurile de reclamă devin fundamentale în acele tipuri de expoziții care se practică în sfera comerțului sub forma vitrinelor magazinelor, destinate nu numai să-i informeze pe cumpărători în legătură cu sortimentele de mărfuri care li se oferă, ci și să-i atragă, să-i intereseze, să-i intrige, dacă vreți, să-i „fure" chiar și să-i farmece. În lumea capitalistă, aceste posibilități ale expozițiilor din vitrine se realizează încă

demult cu mare succes (și aici concurența, în mod paradoxal, este forța motrice a evoluției artistice) ; și în țara noastră, în ultimii ani, vitrina devine din ce în ce mai des obiect al unei prelucrări artistice. În astfel de cazuri, dispunerea mărfurilor se realizează după toate regulile artelor spațiale, după legile organizării expresive a spațiului, a unității compoziționale a ritmului, decorativității, armoniei coloristice și deseori chiar în funcție de un anumit subiect — de exemplu atunci cînd se creează imaginea toamnei sau a primăverii, a plajei sau a unei coborîri pe schiuri în vitrinele casei de mode. Structura emoțională a acestui tip de soluții plastice este foarte diversă — ea poate fi epică sau lirică, solemnă sau distractivă, riguros serioasă sau pătrunsă de umor.

În pofida caracterului aparent prozaic și, deseori, chiar banal, al spiritului comercial al reclamei, în particular, al vitrinei, reclama, devenind o ramură a artelor aplicate, dobîndește în zilele noastre o mare semnificație socială și culturală, iar teoria estetică nu are dreptul să ignoreze existența ei, înfățișînd activitatea artistică a societății în cadrul acelorași granițe în care se desfășura pe vremea lui Diderot, Hegel sau Belinski. *

* Să ne amintim, în legătură cu aceasta, observația înțeleaptă a lui V. Stasov : „Există încă o mulțime de oameni care își imaginează că artele frumoase trebuie să existe numai în muzee, tablouri, statui, în templele impunătoare, într-un cuvînt, în tot ceea ce este excepțional și deosebit, iar în ceea ce privește restul lucrurilor — acestea pot să fie oricum, problema nu prezintă nici o importanță. Ce poate fi oare mai nefericit și mai limitat decît aceste noțiuni ! Nu, arta adevărată, integrală și sănătoasă

În mod analog, în epoca noastră estetica trebuie să îmbrăţişeze în cadrul investigaţiilor sale *toate manifestările noi din activitatea artistic-creatoare a oamenilor, pe care le-a adus cu sine secolul al XX-lea şi care lărgesc considerabil reprezentările tradiţionale ale esteticii despre limitele lumii artelor*. În acelaşi timp, este clar încă un fapt : căutările de noi procedee de creaţie artistică bazate pe contopirea necesităţilor artei cu posibilităţile tehnicii, nu sînt nici pe departe toate viabile. Se poate presupune că interesantul experiment înfăptuit de arta cehă în *Laterna magika* are perspective largi — parcă vedem cum se elaborează o formă care aşteaptă încă să i se descopere conţinutul, în timp ce strădania inventatorului pop-art-ului, R. Raushenberg, de a crea „un aliaj dinamic între pictură, dans, cinematograf, televiziune şi tehnica modernă" (*403*, 204) este puţin probabil să ducă la rezultate serioase, deoarece efortul artei de a recurge la tehnică, atunci cînd se înfăptuieşte pe o bază pur formalistă, a fost, este şi va fi întotdeauna, steril din punct de vedere artistic.

Indiferent care ar fi situaţia, lărgirea hotarelor lumii artelor nu s-a oprit la mijlocul veacului al XIX-lea. Evoluţia culturii va aduce mereu noi şi noi descoperiri pe această cale. Pe unele dintre acestea nu le putem nici măcar prevedea, în timp ce altele se elaborează experimental chiar în zilele noastre. Dintre acestea fac parte şi căutările, deosebit de active, întreprinse în zilele noastre, în domeniul muzicii

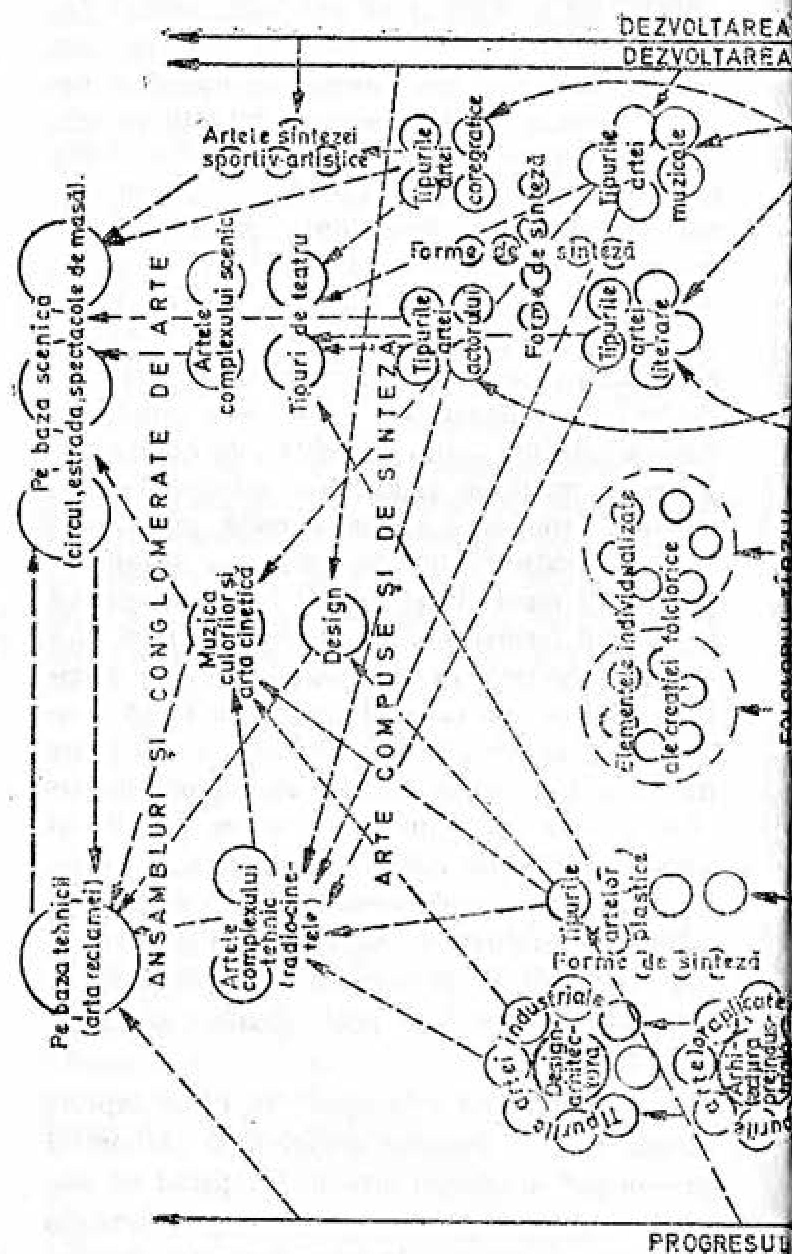
---

există acolo unde nevoia de forme frumoase, de un exterior permanent artistic, s-a răspîndit asupra tuturor sutelor de mii de obiecte care ne înconjoară zilnic" (*308*, vol. I, 540).

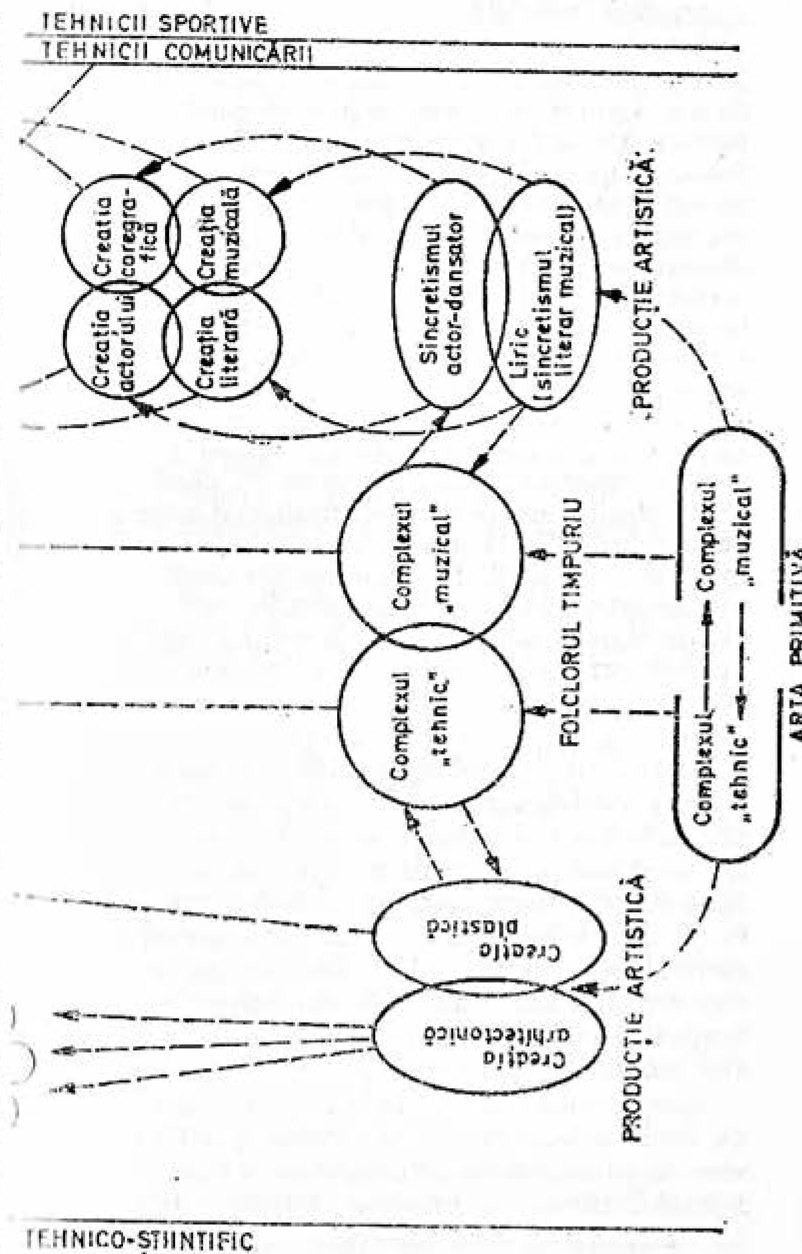
culorilor şi al artei cinetice. Fără a dori să ne ocupăm de profeţii şi să prezicem acestor fenomene un viitor măreţ sau, dimpotrivă, un inevitabil eşec — căci aceasta ar denota o oarecare lipsă a simţului responsabilităţii şi, oricum, nici nu intră în scopul pe care ni l-am propus prin cercetarea de faţă — dorim numai să evidenţiem *posibilitatea principială de a descoperi pe această cale structuri artistice deocamdată insuficient de clare*. Spre deosebire de abstracţionism, care s-a străduit să oblige pictura şi sculptura să vorbească în limbajul neplastic al muzicii, străin lor, arta cinetică şi muzica culorilor caută modalităţi de îmbinare a formelor muzicale şi spaţiale, conferind acestora din urmă acea *dinamică reală, procesualitate şi modificabilitate în timp care se află la baza artei muzicale şi permit legarea organică a mişcării îmbinărilor abstracte de culori şi a formelor spaţiale cu mişcările sunetelor muzicale*. Complexitatea problemei constă în descoperirea *legilor corelaţiei estetice şi nu fizice* dintre culoare şi sunet, dintre raporturile sonore şi plastice. Atunci cînd se va rezolva această sarcină, vor apărea, într-adevăr, arte noi. În caz contrar, îmbinarea cineticii plastice şi coloristice cu dinamica muzicii va fi pur şi simplu mecanică, întîmplătoare şi exterioară, iar pe o astfel de bază nu poate exista nici un fel de artă sintetică.

Rezumînd toate cele spuse în acest capitol, putem trasa o imagine completă a „arborelui genealogic" al istoriei artelor, înfăţişînd nu numai rezultatele procesului de diferenţiere, ci şi rezultatele acţiunii de integrare a geniului artistic al omenirii.

Tabelul 26



DEZVOLTAREA
DEZVOLTAREA
Artele sintezei sportiv-artistice
Tipurile artei coregrafice
Tipurile artei muzicale
Forme de sinteză
Forme de sinteză
Tipurile artei actorului
Tipurile artei literare
Pe baza scenică (circul, estrada, spectacole de masă)
Artele complexului scenic
Tipuri de teatru
ANSAMBLURI ŞI CONGLOMERATE DE ARTE
ARTE COMPUSE ŞI DE SINTEZĂ
Muzica culorilor şi arta cinetică
Design
Elementele individualizate ale creaţiei folclorice
Pe baza tehnicii (arta reclamei)
Artele complexului tehnic (radio-cinetele)
Tipurile artelor plastice
Forme de sinteză
Tipurile artei industriale
Design-arhitectura
PROGRESUL



TEHNICII SPORTIVE
TEHNICII COMUNICĂRII
Creaţia actorului
Creaţia coregrafică
Creaţia literară
Creaţia muzicală
Sincretismul actor-dansator
Liric (sincretismul literar muzical)
PRODUCŢIE ARTISTICĂ
Complexul „muzical"
Complexul „tehnic"
FOLCLORUL TIMPURIU
Complexul „tehnic"
Complexul „muzical"
ARTA PRIMITIVĂ
Creaţia plastică
Creaţia arhitectonică
PRODUCŢIE ARTISTICĂ
TEHNICO-ŞTIINŢIFIC

3. Dispariţia formelor de creaţie artistică învechite

Evoluţiei artistice a omenirii îi este caracteristică o anumită „pulsaţie morfologică" : în anumite domenii lumea artelor îşi lărgeşte permanent graniţele prin diverse formaţiuni noi, în altele se produce o îngustare, o micşorare a sistemului de arte ca rezultat al perimării şi căderii în desuetudine a unor ramuri. Lucrul acesta se explică, fără îndoială, prin faptul că modificarea permanentă a existenţei sociale şi a conştiinţei sociale duce *nu numai la apariţia nevoii de noi modalităţi de valorificare artistică a lumii, ci şi la scăderea valorii sociale a unor tipuri, varietăţi, genuri şi specii de artă cîndva importante.* Este adevărat că acest proces se desfăşoară pe o scară mult mai restrînsă decît primul. Cultura artistică acumulează, fără îndoială, mai mult decît pierde. Cu toate acestea moartea unor anumite „celule" are caracter permanent şi morfologia istorică a artei trebuie să explice de ce şi cum se produce acest fenomen.

Încă din fazele timpurii ale procesului istorico-artistic ne întîmpină manifestări ale acestei legităţi. Astfel, comparaţia dintre cultura artistică antică şi cea arhaică ne arată că aici a avut loc nu numai o diferenţiere a modalităţilor iniţiale de creaţie artistică şi formarea unora noi, ci şi dispariţia, moartea unei serii întregi de forme ale artei primitive. Este vorba, în primul rînd, de una dintre cele mai importante ramuri ale artei primitive — *ornamentarea artistică a corpului omenesc.*

Spuneam mai sus cît de mare era răspîndirea de care se bucurau în societatea gentilică diversele procedee de ornamentare a chipului şi trupului uman — vopsitul, tatuajul, tatuajul de cicatrici etc. Este interesant şi faptul (analizat de noi cu altă ocazie) că uneori erau utilizate ca ornamente chiar şi obiecte străine,

„incluse" adesea în corp în aşa fel încît îşi pierdeau existenţa lor autonomă contopindu-se parcă cu trupul uman — de exemplu, brăţările care se puneau pe antebraţul tinerilor în aşa fel încît, ulterior, nu mai puteau fi scoase, sau obiectele care erau încrustate în nas, în urechi, în buze. Cultura antichităţii nu mai cunoaşte nimic în acest sens. Ornamentarea artistică era trecută aici total în sarcina îmbrăcămintei, a bijuteriilor care se utilizau mult mai moderat decît în timpurile arhaice şi se puteau întotdeauna scoate, ceea ce sublinia ideea că nu aparţineau corpului omenesc ca atare.

În felul acesta s-a stins cea mai veche artă, însăşi prezenţa ei fiind socotită de urmaşi un atribut al sălbăticiei, începînd să pară ceva antiestetic, barbar. Dacă în zilele noastre mai întîlnim cîteodată tatuaje pe mîinile sau pieptul unor oameni, privim acest fenomen ca un vestigiu bizar şi monstruos al trecutului şi, în nici un caz, ca o formă normală de activitate artistică. Şi totuşi, cîndva, aceasta era o artă adevărată, cu drepturi depline ! *

Un alt exemplu ne este oferit de istoria într-adevăr dramatică a artei oratoriei. Născută în antichitate din formele democratice de comunicare socială şi preţuită neobişnuit de mult în acea epocă (atunci a fost elaborată, după cum ştim, şi teoria clasică a artei oratorice) retorica şi-a păstrat forţa — deşi considerabil modificată — de-a lungul Evului Mediu după care a suferit o decădere rapidă şi decisivă. Nu este de mirare că în zilele noastre retorica a încetat să mai fie un capitol obligatoriu al poeticii, ba chiar însuşi termenul de „retoric" a

* Măreţia ei apusă este prezentată în materialul deosebit de interesant dintr-un capitol special al cărţii lui I. Lips, *Originea lucrurilor.* Acest capitol este denumit, în mod foarte ingenios, *La salonul de frumuseţe al sălbaticilor.* Cf., de asemenea reflecţiile interesante ale lui G. Semper pe această temă (*220,* 120—121).

dobîndit un sens negativ din punct de vedere estetic fiind — cel mai adesea — înțeles ca „afectat, emfatic" *. Oratori străluciți au continuat să se întîlnească, firește, printre politicieni, juriști, clerici, pedagogi, dar *arta oratoriei ca fenomen social-estetic, ca ramură a culturii artistice a dispărut*, a dispărut în mod inevitabil și ireversibil, deoarece apariția și înflorirea sa au fost posibile numai în condițiile în care comunicarea dintre oameni avea un caracter preponderent oral.

În colectivitățile primitive, contactele spirituale aveau un caracter foarte limitat — aici comportarea oamenilor era în întregime condiționată de sistemul de norme insuflate încă din copilărie și de tabu, astfel încît nu exista nici un fel de necesitate de a convinge, de a lupta cu arma spirituală a cuvîntului. Disputele polemice, luptele de idei ca fenomen social stabil au fost generate abia de sistemul democratic de relații sociale din cadrul vechiului polis, în care se ducea o luptă de idei acerbă, ce făcea să se simtă nevoia de noi mijloace puternice de influențare a maselor. Din această cauză, istoria artei oratorice este indisolubil legată de istoria luptei politice din vechea Grecie, de istoria filosofiei sofistice și a măiestriei polemicii, elaborată de aceasta. Viața socială din vechea Romă a condiționat dezvoltarea în continuare — cu unele modificări — a practicii și teoriei artei oratorice moștenite de la greci, iar

* Menținerea retoricii într-un capitol aparte într-o serie de lucrări de teorie a literaturii din Rusia în prima jumătate a secolului al XIX-lea apare ca un anacronism supărător. Belinski exclama : „Cumplită este această știință — retorica ! Fericit cel care poate să se scuture de tot mucegaiul și praful ei pedant" și afirma că retorica trebuie să fie înlocuită cu stilistica (*48*, vol. 3, 260—262). Dar criticul nu denigra deloc artisticitatea elocvenței : „Elocvența este o artă" — declara el, „dar nu este completă și deplină ca poezia", întrucît scopul principal al elocvenței este „întotdeauna practic", de aceea poezia este cuprinsă în ea ca „un element, ca un procedeu" (*48*, vol. 8, 508—509).

Evul Mediu, subordonînd toate formele de contact social și de influențare a maselor nevoilor religiei, a transformat arta oratoriei în arta predicii bisericești (și nu este de mirare că, de astă dată, retorica și nu poezia este aceea care a fost plasată în seria „artelor libere"). Atunci cînd mijloacele de bază ale contactelor sociale au devenit cele scrise, atunci cînd politicienii s-au transformat din tribuni în scriitori, cînd gazeta, ziarul, broșura și cartea au devenit principalele purtătoare ale ideologiei, iar acțiunea orală a ideologului asupra maselor, discursurile și disputele au căpătat o importanță secundară, arta oratoriei a fost condamnată la moarte. „Cauza adevărată a existenței unui număr mic de oratori — scria în 1788 D. Fonvizin — este numărul insuficient de împrejurări în care s-ar putea manifesta darul elocvenței. Noi nu avem adunări naționale de mari proporții, care să deschidă ușile spre glorie..." (*278*, 96). La fel vorbea, în legătură cu aceasta, și M. Butașevici-Petrașevski (*ibidem*, 177 și 119).

Este drept că istoria modernă cunoaște și ea cîteva perioade de renaștere a înaltei măiestrii oratorice — perioade care, cît se poate de logic, au coincis cu momentele în care valurile revoluționare ridicau masele populare spre o puternică activizare politică, cînd apărea necesitatea social-istorică a contactului oral, nemijlocit al conducătorilor cu masele : să ne amintim, în acest sens, de Revoluția Franceză sau de Marea Revoluție Socialistă din Octombrie. Dar imediat ce se liniștește furtuna revoluționară și activitatea social-organizatorică a oamenilor reintră în formele sale „normale", cotidiene de existență, cuvîntul scris a înlocuit cuvîntul oral și în locul artei oratoriei a apărut o nouă formă de existență a acesteia, imortalizată prin intermediul tiparului, și anume publicistica artistică.*

* Legătura istorică a artei oratorice cu viața politică a societății și lupta de clasă și ideologică a fost

Tiparul a devenit, în acest mod, instrumentul nemijlocit al necesităţilor sociale, care făcea posibilă apariţia unor noi forme de activitate artistic-creatoare şi, în acelaşi timp, a dus la dispariţia altora. Spunem a altora, deoarece odată cu oratoria, de aceeaşi soartă a avut parte, de exemplu, şi arta manuscriselor. Cartea în manuscris nu era numai o operă de artă ţinînd de literatură, ci şi de arta decorativă, de artele plastice în general. Culegerea literelor a lichidat arta caligrafiei, arta ornamentării manuscrisului, arta iluminării acestuia. Va mai trece încă mult timp pînă cînd arta cărţii va renaşte pe baza tehnicii poligrafice, dar am văzut deja că aceasta este o *artă calitativ nouă*, dispunînd de un nou limbaj artistic, de o altă structură plastică (*258*, 74—96 ; *259*, 39—59).

Iată încă un exemplu ilustrativ pentru acţiunea aceleiaşi legităţi — istoria măreţiei şi decăderii artei glipticii. Aflîndu-se la graniţa dintre sculptură şi artele aplicate, această varietate particulară a creaţiei artistice despre care omul contemporan îşi poate face o idee numai vizitînd diferite colecţii muzeale, a luat naştere în societăţile sclavagiste ale lumii antice, răspunzînd necesităţii oamenilor cu o înaltă poziţie socială şi materială de a-şi marca cu propriul lor sigiliu proprietatea asupra celor mai felurite obiecte şi documente. Arta sculpturii în piatră a fost adaptată la realizarea unor imagini miniaturale în relief (aşa-numitele intalii) care să poată forma o imagine uşor descifrabilă în suprafaţa plastică a cerii de sigiliu. Astfel de peceţi erau purtate, de obicei, ca inele, posedînd în felul acesta o dublă funcţie : practic-prozaică şi decorativ-estetică. Mai

---

demonstrată, la vremea sa, într-un studiu special alcătuit de V. Gofman (*202*). În legătură cu raportul dintre arta oratoriei şi publicistică cf. monografia cercetătoarei V. Ucionova (*462*, 13, 16 şi passim).

tîrziu, în epoca elenismului, a apărut un alt tip de piatră cioplită — cameea, ca obiect de lux. Este clar că arta glipticii nu putea trăi decît atîta timp cît a existat necesitatea — parţial estetică şi parţial practică — care i-a dat naştere (*398 ; 399 ; 388*).

Dar cea mai clară manifestare a legităţii examinate de noi este reflectată în soarta folclorului. Aşa cum ne-am putut convinge, specificul lui artistic şi farmecul său estetic sînt inseparabile de solul real pe care a trăit şi din care s-a adăpat, de viaţa practică a ţărănimii din societatea feudală. *Folclorul a fost posibil şi indispensabil în acea colectivitate socială care nu cunoştea cultura scrisă şi nici separarea artei de producţie şi de toate celelalte forme ale comunicării umane* (în acţiunile rituale, în viaţa de familie etc.). Este clar că procesul istoric al înlăturării modului de viaţă rural, patriarhal, închis, a analfabetismului, a ignoranţei, credinţelor şi superstiţiilor a fost fatal pentru folclor. Aceeaşi forţă a necesităţii istoric imperioase care, aşa cum arăta Marx, a făcut imposibilă viaţa estetică sau renaşterea eposului pe treptele înalte de dezvoltare a producţiei, culturii şi civilizaţiei, a făcut imposibilă în epoca respectivă existenţa folclorului.

În societatea cu o producţie artistică dezvoltată (în capitalism), care îşi exercită „expansiunea" şi asupra „pieţei artistice" ţărăneşti, înlăturînd formele de activitate arhaică ale creaţiei artistice ţărăneşti, acestea din urmă se degradează în mod inevitabil şi pier. Pe de altă parte, în societatea socialistă, care lichidează analfabetismul maselor şi apropie întregul popor de nivelul culturii universale, ştergînd deosebirile de principiu dintre oraş şi sat, înfăptuind un amplu şi consecvent program de educaţie estetico-artistică a maselor, *folclorul este înlocuit cu o activitate artistic-creatoare de un tip nou, a cărei principală caracteristică constă în faptul*

că se dezvoltă în formele elaborate de producția artistică (cf., mai detaliat, în legătură cu aceasta, 67, 619—636). Datorită acestui fapt se creează condițiile necesare pentru depășirea dualismului de veacuri reprezentat de drumul evoluției creației folclorice și cel al creației profesioniste și se deschide *o singură cale de dezvoltare artistică a omenirii, unică pentru întreaga cultură socialistă.*

Partea a treia

TEORIE

Arta ca sistem de clase, familii, tipuri, varietăți, genuri și specii

Capitolul IX

CLASELE ŞI FAMILIILE DE ARTE

Trecînd de la analiza procesului istoric de formare a sistemului artelor la analiza structurală a acestuia, ne vom conduce după cuvintele lui Fr. Engels, pe care le-am mai citat şi cu altă ocazie : Metoda logică de cercetare trebuie să fie „tot metoda istorică eliberată însă de forma istorică". În cazul nostru, aceasta înseamnă că vom avea de a face aici cu acelaşi „arbore genealogic" al valorificării artistice a lumii de către om, pe care l-am reconstruit pe parcursul analizei genetico-istorice a sistemului artelor, dar de astă dată va trebui să-l privim nu din faţă, ci de sus în jos, în secţiune transversală, încercînd să ni-l imaginăm ca presat, strivit şi extras din fluxul timpului. În felul acesta, mersul real al modificărilor istorice care au loc în lumea artelor defineşte caracterul consecvent al analizei noastre. În acelaşi timp, construcţiile noastre teoretice îşi vor dobîndi argumentarea necesară — logica se va dovedi a fi nu o invenţie arbitrară a sistematicianului, ci o *altă modalitate de existenţă a istoriei.*

1. Criteriul ontologic în clasificarea artelor

Aşadar, prima segmentare a activităţii artistice, pe care am descoperit-o pe cea mai timpurie treaptă de dezvoltare a istoriei culturii,

este dihotomia dintre artele „muzicale" şi „tehnice". Această dedublare iniţială a activităţii artistice era definită, aşa cum ne amintim, de faptul că, în unul din cazuri, activitatea artistică se realiza din îmbinarea de materiale specifice omului însuşi, iar în celălalt — din materialele naturii care îl înconjura. Dar să vedem care au fost consecinţele ce decurgeau de aici : acestea constau în faptul că lucrările ţinînd de arta „muzicală" aveau un *caracter spaţial-temporal,* iar operele artelor „tehnice" o *existenţă pur spaţială. În consecinţă, clasificarea artelor trebuie să înceapă cu împărţirea lor în spaţial-temporale şi spaţiale, căci aceasta este deosebirea iniţială, reală şi obiectivă dintre ele.* Este sugestiv faptul că esteticienii, străduindu-se să descifreze taina sistemului artelor, au început cel mai adesea, intuitiv, tocmai cu stabilirea acestei deosebiri, deşi o formulau în moduri diferite : unii opuneau artele „statice" artelor „dinamice", alţii — artele care creează „opere-obiecte" artelor care dau naştere la „opere-procese" etc. Preferăm însă să folosim noţiunile de *spaţiale* şi *spaţial-temporale,* deoarece acestea exprimă cel mai precis *principiul ontologic* care se află la baza acestei împărţiri.

Faptul că nivelul ontologic trebuie luat drept primul nivel de clasificare, drept nivelul fundamental şi iniţial, este demonstrat nu numai de deosebirea istorică dintre artele „tehnice" şi „muzicale", dar şi de considerentele de ordin metodologic expuse în rezumatul metodologic din cadrul primei părţi a cărţii de faţă : opera de artă, spuneam acolo, este creată, există şi este receptată în primul rînd ca o *construcţie materială* — ca o îmbinare de sunete, volume, pete de culoare, cuvinte, mişcări, cu alte cuvinte, ca obiect avînd o caracteristică spaţială, temporală sau spaţial-temporală şi ră-

mîne ca atare indiferent ce grad de valoare artistică i se atribuie, indiferent cum este interpretat conţinutul lui, ba chiar indiferent dacă ajunge să fie receptat, în general, sau este îngropat în adîncurile pămîntului, în depozitul unui muzeu, sau în fondurile unei biblioteci. Opera de artă, evident, nu se reduce la această construcţie materială, dar ea nu poate exista în afara acesteia, separat de ea sau independent de ea : opera de artă ca formaţiune spirituală *imanentă* construcţiei date, ce se găseşte în aceasta, este receptată prin ea şi inseparabil de ea. De aceea, latura material-constructivă a operei de artă este *statutul ei ontologic,* baza ei fundamentală, condiţia existenţei sale reale, şi, în acelaşi timp, aspectul ei nemijlocit senzorial-receptiv.

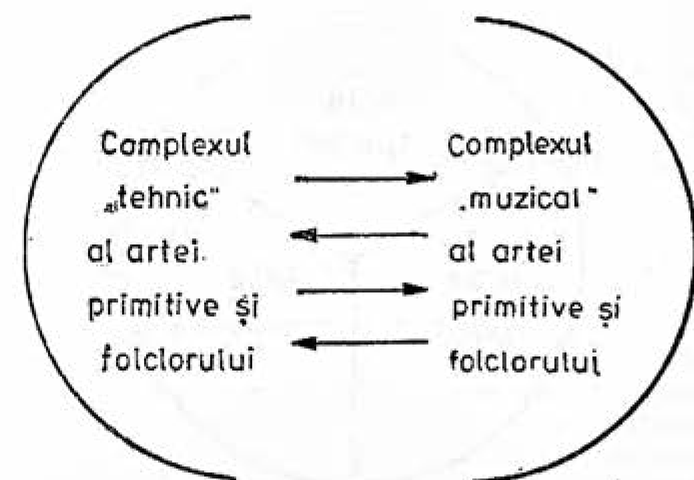
Vom spune de la bun început că latura constructivă a operei de artă nu este decît unul din momentele structurii ei complexe. Este vorba de faptul că — şi aici ne întoarcem la cele expuse în capitolul V cu privire la concepţia asupra esenţei şi structurii artei — în artă, construcţia materială, indiferent de ce calităţi estetice ar dispune, „acţionează", în esenţă, ca *purtătoare a unei anumite informaţii artistice,* pe care nu numai că o poartă în sine, dar trebuie s-o şi transmită de la artist spre public. De aceea, această construcţie materială este numai relativ independentă, rolul ei principal constînd în faptul că este *baza de semnalizare a acelui sistem de semne care trebuie să asigure legătura comunicativă dintre artist şi public.* Forma exterioară este, din această cauză, un fel de Ianous cu două feţe (ceea ce s-a reflectat şi în schema noastră — vezi tabelul 21) : pe de o parte, ea este o construcţie materială, iar pe de altă parte, un text plastic. De aici rezultă că orice clasificare

a artelor trebuie să se desfăşoare la două niveluri concomitent — întrucît nivelul *ontologic* îl reclamă şi pe cel *semiotic.*

Avînd în vedere acest fapt, ne vom concentra deocamdată atenţia asupra acelor legături şi deosebiri care se descoperă în cadrul operelor de artă atunci cînd le analizăm ca pe nişte construcţii materiale diverse. Dacă vom continua operaţia de delimitare a legităţilor istorice din dezvoltarea artelor din acelaşi unghi de vedere, va trebui *să separăm din cadrul artelor spaţial-temporale artele pur temporale* (literar-muzicale) nu numai pentru că aceasta este situaţia pe care o deducem pe cale teoretică, dar mai ales pentru că *această diferenţiere s-a produs şi în realitate, aşa cum am văzut, în mersul real al diversificării complexului arhaic „muzical".*

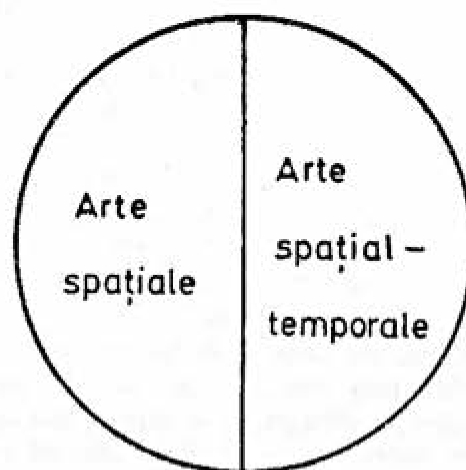
Dacă vom recurge din nou la ilustrarea grafică a rezultatelor analizei morfologice, vom putea modifica schema iniţială, trasată în urma analizei genetice a artei :

Tabelul 27



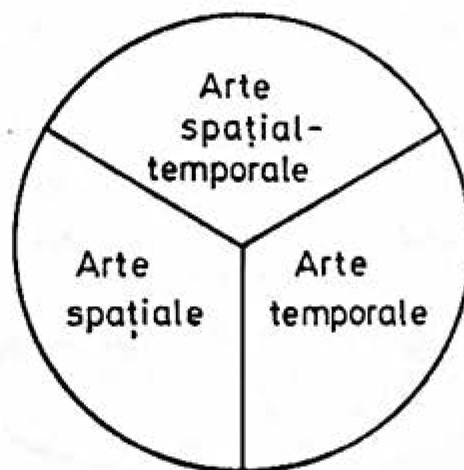
în felul următor :

Tabelul 28



În continuare, o vom putea preciza în conformitate cu cele afirmate mai sus, în felul următor :

Tabelul 29



Deși orice schemă de acest fel este, evident, convențională, preferăm totuși să nu utilizăm forma ei tradițională ortogonală, ci să recurgem la cea folosită de Etienne Souriau, deoarece o diagramă în formă de cerc împărțit în sectoare redă mai bine *caracterul atotcuprinzător al clasificării în discuție,* în timp ce tabelele ortogonale sînt deschise, ca să spunem așa, la ambele extremități și, credem noi, nu relevă grafic împrejurarea deosebit de importantă reprezentată de faptul că această clasificare *epuizează toate tipurile posibile de existență materială a rezultatelor creației artistice.*

Dealtfel, această problemă are o importanță hotărîtoare pentru orice analiză morfologică și mai ales pentru morfologia artei. Indiferent prin ce prismă am examina procesul istoric al formării și modificării diferitelor forme de activitate creatoare și indiferent ce perspective am prevedea pentru dezvoltarea lor viitoare, legea evoluției morfologice a artei în conformitate cu care această evoluție se înfăptuiește în cele trei direcții descrise de noi fără a putea ieși dincolo de limitele acestora rămîne inviolabilă. Aceste trei direcții formează primele *trei clase fundamentale de arte,* care includ și toate formațiunile noi ale culturii artistice moderne — arta fotografiei, arta cinematografiei, a radioului, televiziunii etc., la fel ca și embrioanele artelor viitoare, în măsura în care acestea se vor dovedi a fi viabile, de felul muzicii culorilor sau al artei cinetice. A patra posibilitate nu există, am putea spune, parafrazînd o formulă celebră.

Căzînd întru totul de acord, în felul acesta, și cu teoreticienii (începînd de la W. Krug pînă la V. Gusev), care considerau drept fundamentală în plan morfologic împărțirea artelor în spațiale, temporale și temporal-spațiale, trebuie, totuși, să privim cu multă luare-aminte argumentele principale ale celor care critică această împărțire și care, așa cum am văzut în prezentarea istoriografică anterioară, au contestat

justețea și fertilitatea acesteia pornind de la poziții diferite și continuă s-o conteste și pînă astăzi, așa cum ne-a dovedit Simpozionul ținut în 1970 la Moscova „Probleme ale ritmului, spațiului și timpului artistic în literatură și artă“ (cf. *14*).

1. Ar trebui să începem prin a analiza obiecțiile ridicate de B. Croce și adepții săi, dar acest lucru a fost deja realizat. De aceea, nu ne mai rămîne altceva de făcut decît să subliniem : între latura materială și spirituală a artei nu există *ruptura absolută* pe care o vedeau intuitiviștii. În artă — spiritualul — adică rezultatele activității conștiinței umane — nu se pot întruchipa altfel decît materializîndu-se, iar pentru gîndirea artistică (chiar dacă o numim *intuiție*) mijloacele de materializare nu reprezintă ceva cu totul exterior, ci dimpotrivă, definesc însăși structura acestei gîndiri, care este întotdeauna și în toate cazurile o *gîndire în materie* (în sunet, în culoare, în volum, gest etc.) și nu o gîndire *pur spirituală* (nici măcar o gîndire noțională și în cuvinte, pentru că și aceasta se transcodează apoi în gîndire, în culori, sunete, imagini plastice etc.). Un înțeles deosebit de profund are, în acest sens, următoarea observație a lui Marx : „proprietățile fizice ale vopselelor și ale marmurii nu există în afara domeniului picturii și al sculpturii“ (*455*, vol. I, 67). Din această cauză, clasificarea artelor trebuie să se definească, în primul rînd, prin cele mai generale proprietăți fizice ale materialelor în care se încorporează și în care își manifestă spiritualitatea artistică. Iar trăsăturile cele mai generale ale acestora decurg din existența materialului fie într-o singură dimensiune spațială, fie într-o singură dimensiune temporală, fie în cadrul unității raporturilor spațial-temporale.

Ceva mai subtilă dar, în esență, foarte apropiată de poziția lui Croce este cea a corifeilor esteticii fenomenologice, care proclamă opera de artă drept „ireală“, rupînd-o, prin aceasta,

de „purtătorul“ ei material real („analogului“, cum spunea Sartre, sub influența esteticii fenomenologice *).

Indiferent cît de ciudat ar putea să pară la prima vedere, dar, în acest punct, deosebit de apropiată atît de estetica intuitivistă, cît și de cea fenomenologică, este estetica vulgar-sociologică. Identificînd arta cu o formă de ideologie și recunoscînd în ea, în consecință, drept esențial, ca și în oricare altă ideologie, numai *conținutul de idei*, această concepție rupe conținutul artei de modul și mijloacele, de forma în care este întruchipat acesta. De aceea este necesar și inevitabil să se ajungă la condamnarea criteriului ontologic în clasificarea artelor, criteriu care este numai „formal“, ba chiar și periculos, în măsura în care aduce în prim plan atributele materiale și nu pe cele ideologice ale activității artistice.

Ținînd seama de uriașa importanță teoretică a acestei afirmații, vom mai spune încă o dată că, în ceea ce privește conținutul artei, acesta este spiritual — deși această spiritualitate nu se confundă nici cu „ideologia“, nici cu „intuiția“ și, cu atît mai puțin, cu „inter-

---

* O analiză temeinică a acestei afirmații din estetica lui Sartre a fost efectuată de E. P. Iurovskaia în lucrarea sa de doctorat *Estetica lui J. P. Sartre* (*420*). La fel de clar este exprimat acest lucru și în *Studiile de estetică* ale lui R. Ingarden (*65*, 122 ș.u.). „Părintele“ acestei idei este Husserl. Trebuie să relevăm faptul că estetica fenomenologică nu este la fel de consecventă în ruperea esenței spirituale a artei de purtătorii ei materiali cum este estetica intuitivistă — lucru foarte vizibil în cartea elevei lui Ingarden, Makota, în care se manifestă o contradicție flagrantă între atitudinea neglijentă față de structura materială a operei de artă — în măsura în care valoarea estetică pare „să crească“ undeva deasupra acesteia — și analiza acestei structuri, ceea ce o conduce pe autoare la împărțirea artelor tot în spațiale, temporale și spațial-temporale (deși ea formulează aceste împărțiri într-un mod cam bizar — *33*, 274, 277, 343).

naționalitatea" fenomenologică — și că materializarea conținutului spiritual caracterizează tocmai calitățile formale ale artei. Una din deosebirile fundamentale dintre artă, pe de o parte, și fenomenele ideologice și știință, pe de altă parte, sau oricare alt sistem de semne, constă în faptul că întruchiparea materială a informației spirituale cuprinsă în operele artistice *nu este indiferentă* față de această informație ci, dimpotrivă, este *indisolubil legată de ea* — iată de ce estetica a descoperit încă de mult că legea unității dintre conținut și formă joacă în artă un rol mult mai important decît în oricare alt domeniu al cunoașterii, al activității ideologice, sau de comunicare a omului. Formula *unitatea dintre formă și conținut* — descrie această particularitate a artei numai în mod aproximativ — căci, în ultimă instanță, această unitate se întîlnește pretutindeni. În artă, însă, ne lovim de o formă de manifestare specifică (inclusiv în plan cantitativ) a acestei unități, întrucît conținutul artistic nu numai că nu se pretează unei expuneri adecvate în alte sisteme de semne, neartistice, dar chiar și în limitele artei ca atare, conținutul spiritual al operelor de un anumit tip nu poate fi *tradus* exact și complet, nu poate fi *transcodat* sau *transpus* în limbajul altei arte.

În felul acesta, principiul ontologic de clasificare a artelor, bazat pe separarea formelor artistice de existența materială, presupune înțelegerea conținutului acestor forme și nu este, în consecință, nici „pur formal", nici „convențional", nici „extraestetic".

2. O a doua obiecție împotriva împărțirii artelor în spațiale, temporale și spațial-temporale constă în faptul că spațiul și timpul sînt legate în lumea reală în mod indisolubil și în această lume nu există și nu poate exista nimic pur spațial, smuls din curgerea timpului, după cum nu poate exista nici ceva pur temporal, lipsit de localizare în spațiu. În consecință, nu este corect să împărțim artele în spa-

țiale și temporale, întrucît toate artele sînt spațiale și temporale în egală măsură.

Astfel de raționamente nu sînt și nu pot fi justificate, întrucît acest continuu spațial-temporal este un fenomen *pur și în exclusivitate fizic*, ceea ce înseamnă că nu are o tangență directă cu sfera estetică. Timpul atinge existența unei statui sau a unei clădiri numai ca obiecte fizice, care pot fi distruse, își pot schimba culoarea, factura etc., dar existența lor ca purtătoare ale informației artistice rămine intangibilă (dacă facem abstracție, bineînțeles, de interpretarea acestei informații, care se modifică în timp). În mod analog, localizarea în spațiu a instrumentelor unei orchestre sau mișcarea undelor sonore le caracterizează numai din punct de vedere acustic, nu și muzical.

Arta nu este realitatea materială ca atare, ci o reflectare a acesteia, un *model plastic* al ei. În domeniul care ne interesează pe noi, acest lucru se reflectă în faptul că ea este uneori în stare, atunci cînd este necesar, să rupă unitatea reală, fizică, a acestui continuu și să modeleze raporturile temporale făcînd abstracție de cele spațiale, sau invers, să modeleze relațiile spațiale făcînd abstracție de cele temporale, sau să restabilească unitatea lor. De ce are arta nevoie de această segmentare a unității spațial-temporale și de crearea unor structuri pur spațiale (plastice) sau pur temporale (literare și muzicale), am explicat pe parcursul studierii legităților diferențierii sincretismului arhaic artistic inițial.

3. Mai există încă o obiecție împotriva împărțirii artelor în spațiale, temporale și spațial-temporale, care pretinde că această segmentare nu ar fi justificată, deoarece pictura redă nu numai raporturi spațiale, ci și temporale, iar literatura — nu numai procese, acțiuni, ci și corpuri, lucruri, raporturi plastice și coloristice ale lumii reale.

Deşi aceste judecăţi au fost formulate de mai multe ori, ele trebuie privite ca nişte neînţelegeri de ordin teoretic. Pentru că atunci cînd vorbim despre împărţirea artelor în spaţiale, temporale şi spaţial-temporale, avem în vedere *nu diferenţa dintre capacităţile lor de expresie, ci diferenţa dintre formele lor de existenţă* — adică acea deosebire care a permis, de exemplu, lui Novalis să definească sculptura drept o „plastică tare", iar muzica „o plastică curgătoare", trăgînd apoi concluzia că, în acest sens, sculptura şi muzica se opun una alteia, ca „nişte mase contrare" (*256*, 130). O astfel de abordare a muzicii se întîlneşte în vestita carte a lui B. Afanasiev, *Muzîkalnaia forma kak proţess* (Forma muzicală ca proces), în analiza existenţei procesuale a muzicii care se înfăptuieşte aici muzica fiind privită „ca o artă dinamică a curgerii, a naturii temporale" (*198*, 34 şi 11). „Muzica — scria el — este o artă care se descoperă în intonaţiile mişcării. Ea este, prin excelenţă, o artă motrice. În consecinţă, ea se înfăptuieşte în timp" (*ibidem*, 186). Aceasta înseamnă că „fiecare operă muzicală se desfăşoară între impulsul iniţial (punctul de plecare, punctul de depărtare) şi frînarea sau închiderea mişcării (cadenţa)" (*ibidem*, 43 ; cf. şi *174*, 128 ; *327*, 355). Dar nu s-ar putea oare spune acelaşi lucru despre versuri, nuvele, piese de teatru ? Şi nu este oare vizibil cît de profundă este deosebirea dintre o asemenea structură *procesuală* a operei de artă şi *o structură statică, pur spaţială ?*

Tocmai în aceasta constă şi esenţa problemei — şi am avut ocazia să discutăm în mod special despre aceasta (*10*, 13—14) şi anume, în faptul că modalitatea de împărţire a artelor sugerată de noi are un caracter *ontologic*, şi nu *gnoseologic*. Evident, calităţile particulare ale diferitelor grupe de arte sînt legate şi de capacitatea lor de expresie şi, într-o oarecare măsură, condiţionate de aceasta. Totuşi, această

legătură nu poate fi interpretată mecanic şi nici unilinear, în sensul că arta ale cărei opere au o existenţă spaţială ar fi capabilă să exprime numai şi numai relaţii spaţiale şi invers, artele temporale, ale căror opere trăiesc în timp, ar fi capabile să redea numai procese şi acţiuni. În realitate, problema este mult mai complicată. Chiar Lessing — demonstrînd că artele plastice creează *corpuri*, iar poezia *acţiuni* — a dat dovadă de suficientă subtilitate pentru a preciza această comparaţie : pictura şi sculptura, remarca el, întruchipează *în mod nemijlocit* corpuri, iar *în mod indirect* — acţiuni, la fel după cum poezia, dînd naştere *în mod nemijlocit* la acţiuni, înfăţişează ochilor noştri *în mod indirect* şi corpuri (*12*, 188). În acelaşi timp însă ar fi de neiertat dacă am pierde din vedere faptul că, nici în primul şi nici în cel de-al doilea caz, nu se şterg cîtuşi de puţin deosebirile dintre artele spaţiale şi temporale.

Indiferent cît de mare ar fi talentul pictorului de a reda dinamica desfăşurării unor anumite acţiuni — fizice sau psihologice, indiferent care ar fi mijloacele de care s-ar servi el în acest scop — alegerea momentului culminant sau înfăţişarea cîtorva episoade succesive sau, în fine, aluzia, asociaţiile de idei etc. — rămîne totuşi şi indubitabil şi indiscutabil faptul că existenţa pur spaţială, statică a tabloului, desenului sau sculpturii *nu permite modelarea unor procese şi acţiuni cu aceeaşi libertate şi complexitate, cu acelaşi grad de izomorfism* care este propriu muzicii şi literaturii. În materialul imobil — piatră, os, lemn etc. — nu se pot modela în mod adecvat mişcările sufleteşti schimbătoare, curgătoare, dinamice, care se exprimă deplin, precis şi uşor, în materialele în mişcare — cuvînt, sunet, mimică, gest ; dimpotrivă, acele stări sufleteşti care sînt de durată, stabile, permanente, uşor de întruchipat în materiale statice, nu pot fi modelate în

mod adecvat cu mijloace care, prin esenţa lor, sînt instabile, curgătoare, cu existenţă temporală în exclusivitate. Această diferenţiere fundamentală între artele „muzicale" şi „plastice" s-a manifestat încă din antichitate, şi întreaga istorie ulterioară a cunoaşterii artistice a lumii nu a putut face, în esenţă, nimic altceva în acest domeniu, deoarece în artă există *legi obiective* pe care nu le poate stăpîni geniul artistic al omului şi cărora el este obligat să se supună.

Problema capacităţii picturii de a reda timpul, şi a muzicii şi literaturii de a înfăţişa spaţiul, şi mai mult chiar, problema modalităţilor de atingere a acestor scopuri — sînt probleme deosebit de importante şi interesante, cărora li s-a dedicat un mare număr de lucrări de specialitate şi pe care nu le putem examina acum. Vom sublinia doar faptul că formularea acestor probleme nu poate în nici un caz să diminueze justeţea, fermitatea şi importanţa *criteriului ontologic* pentru clasificarea morfologică a artelor.

4. Din toate cele spuse mai sus reiese foarte clar caracterul inconsistent al tezei esteticii psihologiste, după care principiul iniţial în clasificarea artelor ar trebui să fie împărţirea acestora în optice, temporale şi spaţial-temporale. Criteriul psihologic — indiferent cît ar fi de important în sine — este *secundar, derivat* din criteriul ontologic. Pictura, de exemplu, sculptura şi arhitectura sînt arte optice tocmai pentru că îşi construiesc imaginile în spaţiu ; pe de altă parte, împărţirea artelor în funcţie de modul în care sînt receptate, lasă deoparte literatura, care se adresează imaginaţiei şi nu organelor de simţ exterioare ; iar din punct de vedere al statutului ei ontologic, literatura este o artă temporală, la fel ca şi muzica.

5. Mai există încă o obiecţie de ordin psihologic îndreptată împotriva principiului ontologic de clasificare a artelor, care susţine că, în general, nu există arte „spaţiale", deoarece ope-

rele de artă aparţinînd picturii, sculpturii şi, mai ales, arhitecturii, se receptează în timp, la fel ca şi operele de artă ţinînd de muzică, literatură sau arta scenică. Dar şi această afirmaţie nu reprezintă decît o neînţelegere de ordin teoretic, deoarece, aşa cum observa, pe bună dreptate, Anne Souriau, trebuie să facem o distincţie netă între ceea ce gîndim în spaţiu şi ceea ce gîndim în timp — este vorba de *opera de artă* sau de *privitor* ? (Autoarea consideră că cea mai potrivită este prima modalitate de abordare, cf. *39*, 57 şi *10*, 13—14).

Fără îndoială, modalitatea de receptare a diferitelor opere de artă depinde de statutul existenţei lor ; la fel de neîndoielnic este şi faptul că această dependenţă — ca şi în cazul pe care l-am analizat ceva mai sus — nu reprezintă o corespondenţă mecanică : arte spaţiale = receptare momentană, arte temporale = receptare de durată. Receptarea unui desen, a unui tablou, a unei sculpturi sau clădiri este, fără îndoială, şi un fenomen de durată, care se desfăşoară şi se dezvoltă în timp. Cu toate acestea, afirmaţia unor teoreticieni, conform căreia în acest caz *nu există nici o deosebire* între receptarea unui tablou şi a unei nuvele sau simfonii nu poate fi considerată decît o exagerare dusă pînă la extrem. O astfel de diferenţă există, fie şi numai pentru faptul că receptarea unei opere de artă muzicală sau literară este egală cu *cantitatea de timp necesară pentru executarea acesteia* (şi cititorul este un gen aparte de interpret, numai că el „execută" opera de artă numai pentru el însuşi şi de aceea se poate limita la simpla citire a acesteia, fără a mai fi nevoie s-o pronunţe) în timp ce timpul necesar receptării operelor de artă spaţiale este *absolut nedefinit* * şi variază în cadrul unui

* Caracterizînd aspectul temporal al receptării artelor spaţiale, în special a arhitecturii, Ph. Beam, observă cu deplină îndreptăţire, că „în comparaţie

diapazon foarte larg — de la receptarea momentană a unui afiş pe lîngă care trecem mergînd pe jos sau chiar în automobil, pînă la contemplarea concentrată şi îndelungată a unui tablou de şevalet expus într-un muzeu. Cine ar putea spune cît timp este necesar pentru a contempla tabloul lui Rembrandt, *Fiul risipitor*, pentru a-l recepta pe deplin ? Acelaşi lucru se poate spune despre receptarea operelor de artă arhitectonice : sînt anumite construcţii pe care putem să le receptăm dintr-o dată — cum ar fi obeliscul sau lucrările de arhitectură de formă mică, un chioşc, stîlpul unui felinar etc., în timp ce pentru altele este nevoie să ne deplasăm în interiorul sau de jur-împrejurul lor, să ne întoarcem şi să comparăm cele văzute în exterior cu modul de amenajare a interiorului, pentru a ne da seama de concordanţa care există între aceste două aspecte ale construcţiei *.

Trebuie să tragem concluzia că durata receptării diferitelor tipuri de arte *se află în raport de directă dependenţă faţă de forma de existenţă a operei de artă*. Rezultă deci că nu există argumente destul de solide care să respingă sau chiar fie şi numai să zdruncine *împărţirea ontologică iniţială a artelor în trei clase — arte spaţiale, temporale şi spaţial temporale.*

Putem purcede acum la analiza acelor consecinţe de ordin morfologic pe care le au parametrii *semiotici* ai formei artistice.

---

cu compozitorul, dramaturgul sau scriitorul, artistul formelor vizuale are un control foarte limitat asupra fragmentului de timp în care poate fi receptată opera sa" (*109*, 129 ; cf. şi *41*).

*Fără îndoială, F. Şmit a exagerat importanţa reală a timpului în arhitectură, atunci cînd a numit-o „arta cu patru dimensiuni" (avînd în vedere drept a patra dimensiune timpul ; *101*, 120). Cu toate acestea el a demonstrat în mod foarte interesant şi subtil cum în artele spaţiale elementul *temporalităţii* creşte în direcţia de la pictură spre sculptură, şi de la sculptură spre arhitectură, tot aşa după cum în muzică elementul *spaţialităţii* creşte cînd se trece de la muzica „lineară" pe o singură voce (care ar corespunde picturii) la muzica polifonică (analogă cu sculptura) şi armonică (asemănătoare cu arhitectura ; *ibidem*, 122).

2. Criteriul semiotic în clasificarea artelor

Nu putem să nu amintim chiar de la început că şi acest nivel al analizei morfologice a artei a fost atins în estetică încă din secolul al XVIII-lea. Cu toate acestea rezultatele cercetării nu au fost nici pe departe identice la toţi oamenii de ştiinţă. Realizările şi erorile înregistrate aici trebuie luate în consideraţie cînd se defineşte criteriul semiotic în clasificarea artelor. În ultimele decenii în gîndirea estetică mondială — iar, începînd din deceniul al şaptelea şi în estetica marxistă — arta este examinată din ce în ce mai des ca un sistem aparte de semne (cf., de exemplu, lucrările lui I. Lotman şi B. Uspenski, *77*, *97*). Deşi aceste modalităţi de abordare, sînt, fără îndoială, corecte, trebuie totuşi să facem următoarele precizări : 1) arta nu se epuizează prin faptul că este un sistem de semne ; proprietăţile semiotice caracterizează numai *una din laturile* artei, mai precis numai *latura formei artistice* şi de aceea trebuie privite ca un subsistem în cadrul unui sistem complex şi eterogen (cf. capit. V din lucrarea de faţă) ; 2) în ceea ce priveşte însăşi interpretarea semiotică a artei, aceasta trebuie să se prezinte aici nu ca sistem de semne, ci ca *sistem al sistemelor de semne*, întrucît fiecare tip de artă reprezintă un sistem aparte şi destul de deosebit de semne plastice (tocmai din această cauză se întîlnesc foarte des oameni care, de exemplu, înţeleg perfect limbajul muzicii, dar nu înţeleg absolut

deloc limbajul picturii sau, invers, care înțeleg perfect limbajul artelor plastice dar nu înțeleg limbajul muzicii și al dansului). Și, în asemenea cazuri, se pune în mod inevitabil problema *tipologiei interne a sistemelor de semne artistice*. În căutarea acestei tipologii, esteticienii secolului al XVIII-lea au ajuns aproape în unanimitate la concluzia că există *două tipuri de semne* în artă — *naturale și artificiale* sau *arbitrare* și *nearbitrare*. În secolul al XIX-lea s-au propus și alte împărțiri (de exemplu, în *obiective* și *subiective*), precum și alte modalități de abordare a descrierii acestor tipuri (de exemplu, abordarea psihologică, în cazul căreia artele se diferențiau în funcție de felul de asociații pe care îl produceau — „definite" sau „nedefinite"), dar esența lucrurilor rămînea neschimbată — se avea în vedere capacitatea artei de a vorbi cu omul fie în *limba impresiilor lui reale de viață,* restabilind în fața privirii sau a imaginației lui obiectele și fenomenele lumii reale așa cum le recepteează omul în experiența sa practică, fie într-o limbă specială, „artificială", care oferă receptării noastre *ceva deosebit de ceea ce vedem și auzim în realitate*. În primul caz este vorba de pictură, sculptură, literatură și teatru — artă care, după cuvintele lui Cernîșevski, dă naștere vieții „în formele vieții însești" — imaginea artistică ia forma unei imagini senzoriale (chiar și atunci cînd scriitorul sau pictorul înfățișează ceva ireal, fantastic, el conferă imaginii reprezentate o vizualitate reală) ; în cel de-al doilea caz — în muzică, dans, arhitectură și artele plastice — imaginea artistică se abate de la forma imaginii senzoriale care ia naștere în experiența vieții de zi cu zi a omului și, ca urmare, auzim în muzică cu totul altceva decît

ceea ce auzim în realitate, vedem în natură sau în activitatea obișnuită a omului *.

Aceste limbaje artistice se numesc, respectiv, *limbaj figurativ*, și *limbaj nonfigurativ*.

Utilizînd termenul *figurativ*, trebuie să precizăm în ce sens îl folosim, întrucît în literatura teoretică contemporană cuvîntul are mai multe accepțiuni. Atunci cînd, de exemplu, Dneprov spune că orice artă înfățișează ceva (*63*, 175—176) și atunci cînd Kremlev afirmă în mod categoric că în artă nu se poate figura ceva fără a se și exprima ceva în același timp și nu se poate exprima fără a se figura (*247*, 19 ; cf. și *187*, 137—138), evident că ei înțeleg prin *figurativ* altceva decît, să spunem, Șmit, care împărțea artele în *figurative* și *nonfigurative*. În deceniul al șaptelea la noi a apărut o serie întreagă de articole de specialitate, consacrate problemei „caracterului figurativ" și „caracterului expresiv" al artei, care nu au dus încă la formarea unei concepții unitare în privința termenului ca atare.

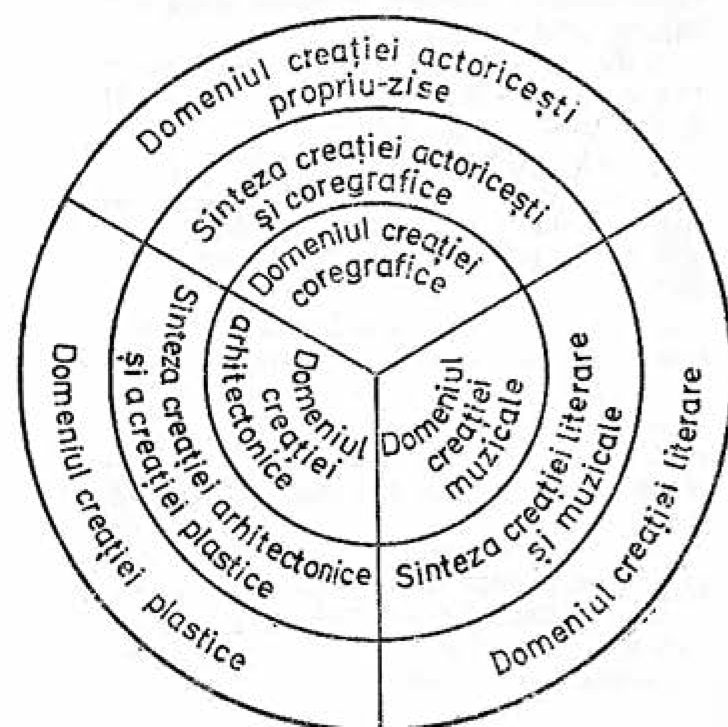
Fără a dori să participăm la polemică, ne vom limita la a preciza sensurile în care vor fi utilizați acești termeni în lucrarea noastră. Întrucît obiectul artei este lumea valorilor, imaginea artistică reprezintă un *semn al valorii* : reprezintă un *semn*, deoarece valoarea, spre deosebire de purtătorul ei material, poate fi fixată numai în formă *izomorfă*, și nu *adecvată* ; și este vorba de un semn, deoarece arta nu ne relatează despre viața obiectivă a lucrurilor, fenomenelor sau esențelor, ci despre lu-

* Iată de ce se vorbește atît de des despre convenționalitatea acestor arte, deși această afirmație nu este chiar foarte exactă : convenționalitatea este proprie limbajului tuturor tipurilor de artă, dar *gradul de convenționalitate este mult mai mare în cazul artelor din cea de-a doua grupă, decît la cele din prima grupă*, întrucît aici are loc depășirea granițelor experienței noastre senzoriale.

mea umanizată, întoarsă către om, intrînd în sfera activității sale practice de viață și a intereselor sale spirituale, îmbinate cu necesitățile și idealurile lui. Dar să atingi valorile și să vorbești de valori, se poate pe două căi : 1) reprezentînd în fața imaginației noastre (reală sau imaginară) pe *purtătorii valorii cu înfățișarea lor reală* — obiecte ale naturii, lucruri, omul însuși, faptele lui concrete, sau 2) fără a mai înfățișa diverși purtători ai valorii, ci *dezvăluind în mod nemijlocit valoarea diferitelor laturi ale existenței umane sau ale vieții în general.* În primul caz, atunci cînd în operele de artă vedem valorile întruchipate în obiecte concrete, semnele plastice au caracter *figurativ* ; în cel de-al doilea caz, atunci cînd limbajul artistic nu restabilește caracterul concret al lumii materiale, ci desfășoară în fața noastră diverse stări ale conștiinței valorice, sistemul semiotic are un caracter *nonfigurativ.* Astfel, în clasa artelor spațiale, structura figurativă a limbajului artistic este proprie picturii, graficii, sculpturii, artei fotografice, iar limbajul nonfigurativ — arhitecturii, artelor aplicate și design-ului ; în clasa artelor temporale, au caracter figurativ limbajul artistic al literaturii, iar caracter nonfigurativ — limbajul muzicii ; în clasa artelor temporal-spațiale se deosebesc în funcție de același principiu, arta actorului și dansul. Pe lîngă aceasta, în fiecare clasă ontologică de arte, ambele sisteme semiotice se pot întîlni împreună, într-o *unitate și interpătrundere reciprocă,* dînd naștere unor formațiuni sintetice sau sincretice cu un tip de limbaj artistic mixt — figurativ și nonfigurativ.

Dacă vom fixa cele spuse mai sus într-o schemă, aceasta va avea următoarea formă :

Tabelul 80



Această schemă arată destul de clar cum, *ca urmare a segmentării artelor în trei clase ontologice și trei clase semiotice, apar nouă familii de arte.* Împărțirea include toate formele istorice ale activității artistice. Cuprinderea completă servește drept garanție pentru exactitatea modelului de structură a lumii artelor.

Cu toate acestea, întrucît de corectitudinea acestui nivel al analizei morfologice depinde întregul său curs ulterior, trebuie să examinăm cu foarte multă atenție eficiența principiului semiotic de clasificare. În fața noastră se ridică o întreagă serie de probleme :

1) principiile de segmentare a artei fixate în acest tabel corespund pe deplin stării de lucruri reale ?

2) în cazul în care corespund, sînt ele general valabile, cuprind întreaga sferă a activității creației artistice ?

3) de ce este determinată dualitatea semiotică a creației artistice, care este condiția ei obiectivă și semnificația estetică ?

4) care sînt relațiile reciproce dintre aceste două sisteme de semne în artă și care sînt variațiile interne existente în cadrul fiecăreia dintre ele, modificările „gramaticale", „dialectele" ?

5) cum sînt distribuite în cadrul acestui sistem morfologic toate tipurile de artă cunoscute și nenumăratele variante ale fiecărui tip ?

Vom începe cu analiza artelor temporale, deoarece în cadrul acestora legitățile care ne interesează pe noi sînt cel mai clar vizibile.

a) DINAMICA RAPORTULUI DINTRE TIPUL DE CREAȚIE FIGURATIVĂ ȘI NONFIGURATIVĂ ÎN ARTELE TEMPORALE

Artele temporale își pot materializa conținutul în trei moduri :

1) *cu ajutorul cuvîntului* — pronunțat sau reprezentat grafic ; 2) cu ajutorul unor *relații sonore extralingvistice*, produse de cele mai diverse instrumente, inclusiv de vocea umană (așa-numita prozodie) și care pot exista atît în formă acustică reală, cît și sub formă de reprezentare grafică convențională (note) ; 3) prin *îmbinarea mijloacelor limbajului și a celor sonor-intonaționale* (cîntecul pur și cîntecul vocal cu acompaniament). Este cît se poate de evident că, atît în primul, cît și în cel de-al doilea caz (creația literară și sonor-intonațională) avem a face cu structuri artistice *uniforme* — pur literară sau pur muzicală, în timp ce în cazul cîntecului (chiar dacă este fără acompaniament) este vorba de o structură artistică *bimembră*

în care expresivitatea imaginii poetice se combină cu expresivitatea imaginii muzicale. De aceea va trebui să facem pentru moment abstracție de această structură sintetică sau sincretică și să începem prin compararea structurilor omogene — a celei pur literare și a celei pur muzicale și abia după aceea vom examina legitățile îmbinării acestora.

Dacă ne vom întoarce la tabelul nostru și ne vom reaminti raționamentele care au precedat alcătuirea sa, vom constata că *împărțirea artelor temporale în figurative și nonfigurative coincide cu împărțirea lor în arte ale cuvîntului și arte muzicale.* Prin ce se explică această ciudată coincidență ? Pentru că în artele spațiale și spațial-temporale ambele tipuri de sisteme de semne sînt construite cu ajutorul aceluiași fel de materiale — elemente naturale într-un caz și mișcări ale corpului și chipului uman în cel de-al doilea.

Este însă vorba de faptul că informația reală cuprinsă în cuvînt și cea a îmbinării sonore din afara cuvîntului nu sînt nici pe departe egale. În principiu, posibilitățile figurative ale cuvîntului nu sînt limitate de nimic, deoarece convenționalitatea absolută a denumirii noționale lipsește cuvîntul de orice fel de legături de natură exterioară cu obiectele denumite. Prin intermediul cuvîntului se pot desemna (și, respectiv, cu ajutorul cuvîntului se pot exprima) *toate formele existenței materiale* — sonore și nesonore, statice și dinamice etc. În ceea ce privește sunetul, el este capabil să *desemneze în mod nemijlocit numai fenomene sonore,* iar pe cele nesonore nu le poate reda decît în *mod mediat,* făcînd apel la diverse legături asociative, formate în conștiința noastră de unitatea dintre receptarea vizuală și sonoră a lumii (să spunem, de exemplu, atunci cînd auzim un tropot de copite care se stinge, ne putem imagina un cal care se îndepărtează, iar compozitorul care înfățișează acest fenomen

sonor generează în conştiinţa ascultătorului imaginea vizuală corespunzătoare). Dar tocmai aceasta este problema : în lume sînt mult mai puţine fenomene sonore decît nesonore, mult mai puţine fenomene permanent sonore decît cele sporadice, şi mult mai puţine asociaţii vizual-auditive în conştiinţa noastră decît imagini vizuale sau auditive „pure". Tocmai din această cauză, posibilităţile figurative ale sunetului rupt de imaginea cuvîntului, sînt foarte modeste. Evident, aceste posibilităţi există, iar muzica le foloseşte cu multă eficienţă (şi sînt folosite în măsură încă şi mai mare şi în mod consecvent în cadrul compoziţiilor radiofonice). Vom mai avea posibilitatea să apreciem importanţa lor din punct de vedere morfologic ; dar deocamdată vrem să tragem concluzia că *potenţialul figurativ al sunetului este incomparabil mai mic faţă de posibilităţilie sale expresiv emoţionale,* deoarece sunetul reprezintă o expresie directă a trăirilor omeneşti. Cînd strigă, rîde, plînge sau cheamă, omul se exprimă pe sine şi se adresează celor de o seamă cu el prin intermediul cuvîntului, în timp ce în vorbire el face din sunet un instrument al nuanţării expresiei şi comunicării, un factor auxiliar al cuvîntului, o încărcătură emoţională a conţinutului său informaţional. Purtătorul acestei informaţii suplimentare este *intonaţia vorbirii,* care, în ultimă instanţă, a dat naştere *structurii intonaţionale a muzicii* şi a permis muzicii să pună la baza limbajului său artistic un *principiu nonfigurativ.* Prin aceasta se defineşte şi deosebirea cardinală dintre imaginea muzicală şi cea obţinută cu ajutorul cuvîntului.

Cuvîntul însuşi, indiferent cît de mult am aprecia capacităţile lui expresive şi posibilitatea de a denumi, pe lîngă o serie de fenomene materiale, şi fenomene spirituale — alături de obiecte ale lumii exterioare stări şi procese ale lumii interioare, rămîne — şi vrem să repetăm

acest lucru — în primul rînd, un instrument figurativ (cf. *3*) *.

Cuvîntul permite omului să descrie şi să obiectivizeze întreaga sa *experienţă senzorială,* îi permite să modeleze plastic lumea înconjurătoare, în modul în care se înfăţişează ea *receptării noastre,* permite redarea caracterului concret obiectiv al gîndurilor şi trăirilor.

Pe lîngă aceasta, în pofida atotputerniciei cuvîntului, posibilităţile sale sînt totuşi limitate, şi aceasta din două puncte de vedere : — în primul rînd, în ceea ce priveşte capacitatea de a înfăţişa *irepetabilitatea individuală* a obiectului şi, în al doilea rînd, în ceea ce priveşte capacitatea de *a exprima sentimentele şi trăirile omului.* Lucrul este uşor de înţeles întrucît, pe de o parte, cuvîntul, prin însăşi natura sa, reprezintă *generalul şi nu particularul,* iar, pe de altă parte, el reprezintă realitatea imediată a *ideii generalizatoare şi nu a sentimentului* omului.

Se înţelege că oamenii se străduiesc să folosească limbajul — acest instrument fundamental al comunicării — şi pentru descrierea şi exprimarea unor fenomene concrete ale realităţii şi pentru descrierea şi exprimarea trăirilor lor ; dar limba este neputincioasă cînd este vorba să facă şi una şi alta la fel de adecvat cum se întîmplă — pentru primul caz — în pictură, sculptură, grafică, arta fotografiei şi a cinematografiei, iar — în al doilea caz — în muzică şi coregrafie. Batteux atrăgea atenţia că, în timp ce „sunetul şi gestul sînt organe ale inimii, cuvîntul este un organ al ra-

* Vorbim aici despre limbaj, nu despre limbă şi nu despre activitatea vorbirii. Lingvistica modernă a demonstrat în mod convingător necesitatea diferenţierii acestor două fenomene (cf. de ex. *452*). De altfel, materialul creaţiei artistice este tocmai limbajul pe care aceasta îl utilizează şi îl prelucrează, reprezentînd o formă specifică a activităţii de vorbire.

ţiunii" (*20*, 171—172). Asta nu trebuie să ne facă să înţelegem, fără îndoială, că arta cuvîntului ar fi în stare să exprime *numai* procese intelectuale, iar muzica — *numai* emoţionale. O particularitate esenţială a oricărei arte este redarea *unităţii vii dintre gîndurile şi sentimentele omului.* Adîncimea pătrunderii în diferitele „straturi" ale acestui întreg intelectual-emoţional, acuitatea cunoaşterii sale ca şi exactitatea exprimării — adică tocmai *măsura concretului* — este proprie fiecărei arte, diferită şi irepetabilă *. Intonaţia sonoră, ruptă de cuvînt, atunci cînd, de regulă, nu exprimă nimic concret, este capabilă să redea cu infinit mai multă putere şi exactitate cele mai intime mişcări emoţionale, afluxul de sentimente şi trecerea insesizabilă a dispoziţiilor sufleteşti, inaccesibile cuvîntului. Tocmai aceasta este ceea ce face din muzica instrumentală o artă independentă şi puternică, aşezată alături de literatură.

Teoreticienilor care exagerează posibilităţile figurativ-expresive ale cuvîntului, considerîndu-l atotputernic şi ridicînd, pe această bază, arta cuvîntului deasupra tuturor celorlalte modalităţi de creaţie artistică **, am dori să le

---

* Foarte bine s-a exprimat în legătură cu muzica în acest sens L. Tolstoi : „Cîteodată se întîmplă că te gîndeşti şi uiţi la ce te-ai gîndit dar îţi aminteşti şi ştii care este factura gîndurilor : triste, abătute, grele, vesele, vioaie, ba îţi aminteşti chiar şi mersul lor : la început au fost triste, apoi te-ai liniştit, etc. — cînd îţi aminteşti toate acestea este exact ca şi în muzică" (*461*, 148).

** Iată un exemplu relativ recent de astfel de raţionamente : „Literatura este universală şi sintetizatoare prin însăşi natura sa" — scria I. Manevici în cartea sa *Cinematograful şi literatura.* În lumea artelor literatura este *prima inter pares,* întrucît cuvîntului i se subordonează şi timpul, şi spaţiul, el poate să redea culori, volume, muzică" (*263*, 17). Dar nu putem totuşi să nu ne mirăm de ce atunci omenirii îi sînt necesare toate celelalte arte ? Teoreticianul nostru îşi reprezintă lucrurile, probabil, la fel ca şi privitorul care a exclamat admirînd pantomima

amintim şi faimoasa mărturie a lui Tiutcev, care i s-a desprins de pe limbă într-un moment de disperare provocat de imposibilitatea de a reda exact o idee poetică cu ajutorul cuvîntului : „o idee exprimată este o minciună", precum şi concluzia mult mai puţin cunoscută dar nu mai puţin sugestivă a altui mare maestru al artei cuvîntului, I. Bunin, citată de V. Kataev în *Iarba uitării :* „Totul poate fi exprimat în cuvinte ; cu toate acestea există o limită pe care n-o poate depăşi nici cel mai mare poet". Întotdeauna rămîne ceva „care nu poate fi exprimat prin cuvinte. Şi cu asta nu ne rămîne decît să ne împăcăm". Deosebit de interesantă în acest sens este şi afirmaţia lui K. Stanislavski, care susţinea că marii actori, recurgînd într-un spectacol numai la pantomimă „reuşesc să redea ceea ce este inaccesibil cuvîntului şi, adesea, tăcînd, exprimă ceva mult mai intens, mai subtil şi mai fermecător decît dacă ar vorbi" (*307*, vol. 3, 106). Iată de ce arta cuvîntului ca unică artă nu putea să satisfacă omenirea.

Acestea sînt motivele pentru care literatura şi muzica se opun una alteia în sfera artelor temporale ca modalităţi de creaţie *figurativă* şi *nonfigurativă,* în esenţa lor. Spunem „în esenţa lor", întrucît opoziţia dintre sistemul de semne acceptate de literatură şi muzică nu este absolută, ci relativă. Fiecare din aceste arte este diametral opusă celeilalte numai în formele extreme şi cele mai pure ale existenţei lor. Luată însă în ansamblu, în toată bogăţia ei de forme, fiecare dintre ele reprezintă o scară aparte, *o serie de modificări treptate, apropiindu-se de seria asemănătoare a celeilalte arte.* În literatură, acest spectru se for-

---

lui Marcel Marceau : „Ce băiat bun ar fi acesta, dacă ar şti să vorbească !" — În această replică se află chintesenţa literaturocentrismului, în manifestarea sa cea mai naivă şi prozaică.

mează prin *trecerea de la proză la poezie*, iar în muzică — de la așa-numita *muzică pură* la *muzica figurativă*.

În ceea ce privește seria literaturii, sînt două momente care trebuie să fie caracterizate mai temeinic. Primul din ele constă în faptul că, atît proza cît și poezia, luate în formă pură, nu sînt decît polurile opuse ale unui diapazon larg de forme literare, care se mișcă dinspre cea poetică spre cea prozaică și invers. Încă de la prima vedere putem deosebi forme intermediare, cum ar fi *versul liber — versul alb — poezia în proză — proza ritmică*, iar o analiză mai detaliată ca cea efectuată, de exemplu de A. Žovtis, demonstrează că aici sînt mult mai multe „trepte“ de acest fel *.

---

* În tabelul alcătuit de el (cf. *216*, 122) sînt relevate : „versul în proză dismetric“ (de exemplu, începutul poemului lui Gogol *Cumplita răzbunare*), „versul în proză metrizat“ (de exemplu, *Cîntecul albatrosului* de M. Gorki), „versul-proză“ (de exemplu, versurile lui Iannis Ritsos), „versul liber regulat“ (de exemplu, versurile lui Nazim Hikmet *Uriașul cu ochi albaștri*), „versul liber neregulat“ (de exemplu *Vecinul* al lui V. Solouhin) și, în sfîrșit, versurile unui sistem definit reprezentat de versul pe bază de accent și toate formele de versificație metrică.

Trebuie să ținem seama de faptul că, asa cum observă pe bună dreptate M. Harlap „granița dintre vers și proză se schimbă în funcție de epocă, de orientarea literară, de școală etc. În poezia clasică arabă și persană erau considerate versuri numai „vorbirea ritmată în imagini“ de care se deosebeau trei feluri de proză : cu măsură, (cu o evidențiere riguroasă a silabelor lungi și scurte, dar fără ritm), ritmată (cu ritm, dar fără măsură) și liberă. Versurile fără ritm, dar cu o anumită măsură sînt recunoscute de noi la ora actuală, fără nici un fel de șovăire drept versuri, totuși atunci cînd Jukovski a recurs la iambul alb de cinci picioare fără cezură, această formă a părut contemporanilor săi cam prea liberă. În versificația franceză unde nu există picioare uniforme și unde rolul ritmului este mai mare decît în versurile noastre, versurile ritmate fără nici un fel de măsură silabică, cum este cazul fabulelor lui La Fontaine nu au ridicat nici un fel de dubii cu privire la calitatea lor de versuri, deși forma lor le apropia

Al doilea moment care necesită o argumentare mai specială, constă în faptul că spectrul formelor literare examinat de noi este desfășurat în direcția în care *arta cuvîntului atinge arta muzicii și se opune acesteia*. Această problemă a mai fost discutată de noi sub aspect istoric, de aceea acum nu ne mai rămîne de făcut altceva decît să conchidem că mișcarea formelor de creație literară dinspre proză spre poezie este, de fapt, o mișcare mergînd *în întîmpinarea muzicii*, deoarece, în primul rînd, ea caracterizează creșterea progresivă a rolului laturii sonore a texturii imaginii artistice (datorită activizării treptate a ritmului, consonanței fonetice, apariției ritmului, „instrumentației“ versului cu ajutorul aliterațiilor și al altor mijloace), adică prin ceea ce nu întîmplător se numește *muzicalitatea literaturii*. Poezia, spunea Dante, „nu este nimic altceva decît o ficțiune retorică, transpusă în muzică“ (*66*, vol. I, 482). Teoreticianul modern va spune, mai riguros și mai exact, că muzicalitatea versului „poate fi caracterizată nu ca o muzică în sensul propriu al cuvîntului, ci numai ca o integrare a cuvîntului în muzică, o năzuință spre completarea semnificației cuvîntului cu o semnificație a sunetelor“ (*323*, 133).

---

mai mult de proză. Dar la sfîrșitul secolului al XIX-lea, alături de versuri libere (vers libre) apare și un alt vers liber care renunță atît la împărțirea în picioare, cît și la ritm. „Acest vers se deosebește de proză numai ca urmare a unei decizii subiective, care cititorului îi poate fi relevată numai cu ajutorul unor mijloace grafice“ — se spune într-o carte referitoare la versificația franceză. Aceste cuvinte amintesc de afirmația făcută de un cercetător german cu privire la cîteva dintre poeziile lui Goethe (*Prometeu*, etc.) în care împărțirea în strofe există „numai pentru ochi“ (*323*, 81—83). Pe de altă parte, la romantici proza, după cum observa N. Berkovski, „imita adesea vorbirea în versuri, era organizată foarte grijuliu în ceea ce privește latura sonoră, dispunînd de tropi și ornamente sonore“ (*372*, 10).

Trimițîndu-l pe cititor la cartea deosebit de interesantă a lui E. Etkind, *Discuție despre vers,* în care aceste calități ale poeziei sînt admirabil ilustrate pe un material foarte bogat *(337),* ne vom mărgini la un singur exemplu. P. Antokolski scria despre organizarea muzicală a versului lui Baudelaire : „Sonoritatea sa te uimește prin limpezimea figurativă" :

La BRanLe univeRSeLLE de la daNSe maCaBRe...

închide vizual cercul horei cumplite a morții. Nu mai puțin uimitoare este *plenisonia* mărturisirilor amoroase ale lui Baudelaire în minutele de maximă efuziune a pasiunii. :

O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

amintind în oarecare măsură de versurile lui Pușkin.

În al doilea rînd, *trecerea de la proză spre poezie se caracterizează prin scăderea treptată a rolului caracterului figurat în arta cuvîntului.* Kojinov atrăgea atenția asupra faptului că, în poezie, se întîlnesc lucrări lipsite de orice fel de caracter figurativ — de exemplu versul lui Pușkin „Eu te-am iubit..." dar trage de aici concluzia eronată că poezia este o artă nonfigurativă la fel ca și muzica *(11,* 80—81) *. Totuși lipsa totală a caracterului figurativ este rar întîlnită în poezie, în timp ce în muzică ea este o regulă și nu o excepție. În astfel de cazuri, poezia, este adevărat, se adaptează foarte bine structurii plastice muzicale, dobîndind un lirism pur specific acesteia. Se înțelege că arta cuvîntului dispune de astfel de posibilități cu atît mai mult cu cît se depărtează de forma pur prozaică de reflectare a realității, bazată pe principiul epic al relatării figurate. Și în sfera creației muzicale se produce o mișcare morfologică analogă — de la „muzica pură" — printr-o serie de forme intermediare, spre muzica figurativă. Această mișcare este legată de dialectica procesului de „eliberare" a muzicii de „artele temporale", despre care vorbea atît de bine Asafiev, relevînd că „această eliberare nu trebuie înțeleasă ca un proces mecanic de individualizare. Intonația muzicală nu pierde niciodată legătura cu cuvîntul, nici cu dansul și nici cu mimica (pantomima) corpului omenesc, ci „transpune" legitățile formelor lor și legitățile care alcătuiesc formele elementelor în propriile mijloace de „expresie muzicală" *(174,* 4).

* Din păcate, această concluzie a fost preluată și de Dmitrieva *(3,* 17).

Din acest punct de vedere s-ar putea spune că muzica „pură" s-a depărtat cel mai mult de arta cuvîntului — înstrăinarea ei față de orice fel de mijloace figurative este atît de consecventă, încît ea nu include în sine nici măcar condiții pentru o asociație îndepărtată a imaginilor sale cu fenomenele lumii exterioare. Cu toate acestea, în aceeași măsură în care modul de creație literar-prozaic (am putea spune, prin analogie, „literatura pură") se transformă într-un mod poetic, dobîndind treptat elemente nonfigurative, tot așa muzica, pe drumul spre „formele sale pure", are numeroase posibilități de utilizare a celor mai diferite procedee figurative. Avem în vedere, în primul rînd, acceptarea unor elemente *asociativ-figurative* și, ca o cheie pentru înțelegerea acestor asociații, folosirea titlului muzical programatic pentru astfel de lucrări (de exemplu, *Norii* de Debussy, sau *Tablouri dintr-o expoziție* de Musorgski) ; sau introducerea unor elemente sonore figurative, susținută și de un titlu corespunzător (de exemplu, *Povestiri din Pădurea Vieneză* de Strauss sau Simfonia a 11-a a lui Șostakovici, dedicată Anului 1905) ; sau în sfîrșit, *imagini onomatopeice* (să ne amintim de faimosul *Zbor al bondarului* al lui Rimsky-Korsakov). Este grăitor faptul că numai imagini separate pot avea un atare carac-

ter în muzică şi nici măcar o piesă muzicală de dimensiuni mici nu poate fi alcătuită în întregime din imagini onomatopeice. Imitarea sonoră pură nu este un „element“ autonom al artei, aşa cum afirma neglijent Kojinov, ci un impas în mişcarea creaţiei muzicale spre caracterul figurativ al literaturii *.

Acum ne putem întoarce spre acele domenii ale creaţiei în care cuvîntul şi sunetul muzical se întîlnesc şi formează o unitate de tip sintetic sau sincretic. Trebuie să atragem imediat atenţia asupra faptului că această contopire are un *caracter interior contradictoriu şi încordat.* Formarea unei structuri artistice binare este legată de contradicţia directă dintre muzică şi poezie, de „concurenţa dintre intonaţiile poeziei şi ale muzicii“ (Asafiev) şi această ciocnire poate avea mai multe rezultante. Prima rezultantă este *subordonarea totală a expresivităţii muzicale faţă de adversarul şi partenerul său literar :* avem în vedere *principiul melodic al cîntecului,* care deformează foarte activ structura ritmică a cuvîntului şi diminuează simţitor rolul textului cîntecului în comparaţie cu rolul muzicii (mergînd chiar pînă acolo că textul are o valoare artistică foarte modestă, ceea ce nu impietează însă asupra popularităţii de care se bucură cîntecul, uneori nici nu este luat în consideraţie, cum glumea un gînditor francez „este destul de stupid ca să poată fi cîntat“). Cea de-a doua rezultantă este diametral opusă : *subordonarea totală a expresivităţii muzicale faţă de cuvînt.* Avem în vedere principiul recitativului, în care muzicalitatea nu rupe total structura ritmică şi intonaţională a aserţiunii vorbite, care, în esenţă, este pronunţată, şi nu cîntată (să amintim de cunoscuta lozincă a lui Dargomîjski : „Vreau ca sunetul să exprime direct cuvîntul...“). În principiu, este posibilă, fără îndoială, şi realizarea unui echilibru relativ între cele două laturi ale sintezei muzical-literare ; cu observaţia că acest echilibru se dovedeşte totuşi a fi extrem de instabil şi prezintă o gravitaţie permanentă spre aderarea fie la forma melodică, fie la cea recitativă. După cum se vede, şi aici ca şi oriunde în viaţă, echilibrul adevărat este o linie imaginară a frontierei dintre doi versanţi pe care o depăşeşte încă înainte de a ajunge pînă la ea.

* În legătură cu clasificările generale în domeniul muzicii, cf. de exemplu, lucrările lui Vanslov (*187*, capit. 3) şi Sohor (*305*, cap. 4).

Rezumînd cele spuse mai sus sub forma unui tabel, vom obţine o imagine clară a seriei morfologice spectrale, care se formează prin relaţiile dialectice de apropiere şi îndepărtare a literaturii de muzică, prin trecerea acumulărilor cantitative în salturi calitative, a unităţii dintre continuu şi discontinuu :

Tabelul 31

Proza
Seria formelor de tranziţie
Poezia
Sinteza literar-muzicală (recitativul)
Sinteza muzical-literară (cîntecul)
Muzica figurativă
Seria formelor de tranziţie
Muzica „pură“

b) DINAMICA RAPORTULUI DINTRE TIPUL DE CREAȚIE FIGURATIVĂ ȘI NONFIGURATIVĂ ÎN ARTELE SPAȚIALE

Așa cum am mai relevat, arhitectura, artele aplicate și design-ul, spre deosebire de pictură, grafică, sculptură și fotografia artistică nu sînt arte *figurative*, întrucît clădirea, vasul, fotoliul și, cu atît mai mult, mașina sau instrumentul nu înfățișează nimic din lumea materială. În căutarea definirii terminologice a acestei deosebiri fundamentale dintre cele două familii de arte spațiale, A. Saltîkov a propus la un moment dat să numim artele aplicate arte „transformatoare" (*247*, 97), întrucît în ele lumea concretă nu este înfățișată, ci transformată. Această propunere are o anumită argumentare și ar putea fi acceptată dacă cuvîntul „transformatoare" nu ar suna așa de stîngaci. De aceea am prefera o altă denumire pentru această familie de arte spațiale — *artele arhitectonice*.

Avantajele acestui termen constau în faptul că, în primul rînd, el evidențiază *principiul fundamental care se află la baza lor* — dominanta structurală a limbajului lor artistic — raportul semnificativ estetic dintre elementele plastice din care este alcătuită imaginea artistică ; în al doilea rînd, acest termen subliniază înrudirea dintre artele aplicate și design, pe de o parte, și arhitectură, pe de altă parte, arta cea mai semnificativă și, ca să spunem așa, cea mai reprezentativă din această grupă. Desigur, nu este întîmplător faptul că termenii *arhitectură* și *arhitectonică* sînt atît de apropiați unul de altul — legătura de sens dintre ei este analogă cu legătura dintre termeni ca *muzică* și *muzicalitate*, *poezie* și *poetism*, *pictură* și *picturalitate*, *ornament* și *ornamental* etc. ; în toate aceste cazuri, denumirea artei ne spune că în arta respectivă este exprimată cu cea mai largă plenitudine și determinare o anumită calitate estetică, a cărei sferă de acțiune

trece însă cu mult dincolo de granițele acestui tip de artă (de ex. *muzicalitatea* este proprie nu numai muzicii, caracterul *ornamental* nu numai ornamentului etc.). Tot așa, nici *caracterul arhitectonic* nu este un privilegiu exclusiv al arhitecturii. Manifestări particulare ale acestui principiu de modelare a formelor se întîlnesc în toate artele, inclusiv în literatură și muzică, ca să nu mai vorbim de artele plastice, unde structura spațială a imaginii poartă în mod obligatoriu, într-un grad sau altul, pecetea organizării arhitectonice. Totuși, în lucrările de pictură și sculptură, *logica arhitectonică este întotdeauna subordonată logicii plastice*. Chiar și în cadrul unor lucrări de structură arhitectonică cum ar fi *Moise*, al lui Michelangelo, sau *Madona Sixtină*, a lui Rafael, raportul dintre elementele plastice este definit în primul rînd prin funcția figurativă a fiecăruia (capului, trunchiului, a veșmintelor eroului biblic sau a chipului Madonei și al lui Cristos, a masei lor plastice comune și a norilor și siluetelor celorlalte personaje din tablou). Numai în cadrul acestei subordonări artistul poate căuta coordonarea și subordonarea arhitectonică a tuturor părților componente ale ansamblului plastic *. În arta aplicată, în design ca și în arhitectură, legătura arhitectonică dintre elementele imaginii este *independentă de orice fel de funcție figurativă a acestora și reprezintă principalul, dacă nu unicul mijloc de expresie*. Evident, legea comună pentru aceste arte, și anume dependența laturii artistice de latura constructiv-

---

* Iată de ce este absolut inconsistentă teza lui N. Tarabukin, după care, prin însăși natura sa, pictura „nu este o artă plastică, ci constructivă, iar scopul ei nu este să înfățișeze lumea, ci s-o creeze, să o facă, să construiască lucruri" și, în acest sens, ca este asemănătoare cu muzica (*313*, 64). Acesta este un exemplu foarte clar al modului în care neînțelegerea legilor morfologice fundamentale care acționează în lumea artelor poate duce la concluzii eronate (*313*, 64).

tehnică duce la faptul că logica arhitectonică este ea însăşi derivată de la logica constructivă care, la rîndul său, este definită de funcţia utilitară a obiectului respectiv ; dar aici este vorba de dependenţa limbajului artistic de baza extraestetică a artelor în discuţie şi nu despre legităţi interne ale structurii limbajului lor.

Neînţelegerea acestei *legi obiective a dedublării mijloacelor de modelare a formelor în artele spaţiale* (şi, cel mai adesea, lipsa dorinţei de a se recunoaşte existenţa acesteia) a fost una din cauzele principale care au dus la apariţia aşa-numitului „şevaletism" în artele aplicate, iar, în artele plastice — a abstracţionismului şi pop-artului. Aceste fenomene cresc dintr-o rădăcină comună, numai că în cazul celei dintîi ne lovim de strădania de a vorbi în artele aplicate cu ajutorul limbajului artelor plastice (ceea ce obligă, de exemplu, un vas să pară o operă pur sculpturală, o statuetă, sau transformă covorul într-o copie exactă a unui tablou de şevalet), iar în cel de-al doilea caz — de tentativa picturii şi sculpturii de a vorbi în limbajul nonfigurativ (neobiectual sau obiectual vulgar) al artelor aplicate. Evident că un vas care imită o statuetă poate fi interesant din punct de vedere pur plastic, o compoziţie de tip pop-art poate fi interesantă prin îmbinarea de obiecte cu totul deosebite, iar tablourile abstracţioniste sînt interesante din punctul de vedere al decorativităţii. Uneori ele au şi o expresivitate plastică elementară, trezind privitorului un sentiment de nelinişte sau de împăcare, de încordare dramatică sau de emoţie, scoţînd din conştiinţa noastră, prin forţa asociaţiilor de imagini, tablouri ale toamnei sau primăverii, ale înfloririi sau ofilirii (de exemplu, în clădirea UNESCO de la Paris există o serie întreagă de compoziţii picturale abstracte pe tema anotimpurilor). Dar în toate aceste cazuri dispare *caracterul organic şi firesc al comunicării estetice*. O sculptură de porţelan care stă pe masă şi reprezintă un om sau un animal că-

ruia i se poate detaşa capul sau partea superioară a corpului şi care pe neaşteptate se dovedeşte a fi, în felul acesta, nu o sculptură ci... o călimară sau o untieră (acest tip de produse s-au executat pe scară largă la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, reprezentînd o decădere clară a artei aplicate) nu este altceva decît o scamatorie, o amăgire conştientă a receptării, adică o acţiune contrară, prin esenţa sa, naturii şi funcţiilor sociale ale artei. Tot o astfel de scamatorie este şi o lucrare de pop-art în care un lucru real trebuie să se redea pe sine *. La fel şi tabloul de şevalet care atîrnă pe perete, delimitat de rama lui şi care este receptat ca o bucată de ţesătură decorativă sau ca o copertă a unui prospect de reclamă (cum este cazul picturilor geometrice ale lui P. Mondrian), este, în esenţă, o iluzie, o trecere pe nesimţite a unei arte în alta.

Arta abstractă a servit nu o dată drept obiect al unor analize critice în literatura estetică sovietică (cele mai serioase în acest sens sînt lucrările cercetătoarei Dmitrieva şi ale lui Rap-

* Lucrul cel mai simplu ar fi să proclamăm pop-art-ul drept un rezultat al schizofreniei sociale a societăţii burgheze şi să ne batem joc de „filosofia cutiei de conserve" ; totuşi o astfel de filipică nu este în stare să explice posibilitatea apariţiei unui atare fenomen. Aceasta constă în faptul că pop-art-ul a reprezentat o tentativă de creare a unei „arte pure, libere, de şevalet" cu ajutorul limbajului creaţiei de reclamă eliberat de funcţia şi destinaţia sa utilitară. Dar s-a văzut că, în felul acesta, obiectele încetau să mai fie semne plastice, întrucît se pierdea semnificaţia lor socială comunicativă, pop-art-ul rămînînd astfel, ca să zicem aşa, „o artă fără limbaj".

După cum afirmă Glazîcev, „sistemul de procedee elaborat de reprezentanţii pop-art-ului rămîne pînă în ziua de astăzi principiul fundamental al organizării muzeelor sau expoziţiilor" (*197*, 161). În realitate însă, lucrurile se prezintă exact invers ; în acest sens stau mărturie nu numai consideraţiile de ordin teoretic, ci şi fapte elementare : arta amenajării expoziţiilor şi muzeelor este mult mai veche decît pop-art-ul.

poport — 3 ; *290*). De această temă s-a ocupat nu o dată și însuși autorul studiului de față, de aceea vom aborda de astă dată problema numai din punctul de vedere impus de direcția analizei noastre : vom cerceta numai în ce măsură sînt îndreptățite pretențiile abstracționismului de a fi considerat drept analogul artistic al arhitecturii și artelor aplicate.

În lumina explicațiilor propuse de noi cu privire la procesul istoric de formare a tipului pur artistic de creație trebuie să tragem concluzia că arta abstractă, renunțînd la modelarea bazei vizuale reale a legăturii spirituale dintre natură și om, nu este în stare să-și asigure un loc stabil în lumea artelor. Evident, nu putem considera drept o simplă întîmplare faptul că literatura, pictura, muzica, teatrul, dansul — pe scurt, toate tipurile de artă — și-au găsit de mult un loc solid în această lume, iar omenirea nu a permis artei abstracte să pătrundă aici pînă în secolul al XX-lea, „deși limbajul acesteia era cunoscut și larg utilizat în artele arhitectonice". Probabil că dezvoltarea aleatorie a conștiinței estetice, care s-a confruntat permanent cu criteriul practicii artistice, a demonstrat că îmbinările nonfigurative de forme și culori, deși satisfac admirabil necesitățile creației artistico-utilitare, sînt neputincioase în afara bazei utilitare, căci creația pur artistică nu se poate mulțumi numai să confere un aspect estetic unui lucru folositor. Pentru aceasta din urmă este suficient — evident, din punct de vedere estetic — să se genereze o anumită dispoziție sufletească, corespunzătoare cu caracterul utilizării lui — veselă sau tristă, concentrată sau vioaie, solemnă sau jucăușă. Această sarcină este rezolvată cu succes de îmbinările abstracte de forme și culori. Dar atunci cînd opera de artă este destinată în exclusivitate trăirii artistice, atunci cînd îl smulge pe om din contextul activității concrete de viață și concentrează întreaga sa capacitate psihică asupra actului receptării ope-

rei de artă ca atare, atunci generarea unei stări sufletești de ansamblu se dovedește a fi un rezultat mult prea neînsemnat al dăruirii spiritului uman în contact cu arta *.

Nu este corectă afirmația acelor critici ai artei abstracte care nu văd în ea nici un fel de element estetic, nici un fel de conținut spiritual sau expresivitate emoțională. Este un fapt destul de bine cunoscut că de arta abstractă nu se ocupă numai șarlatanii și nechemații, diverse persoane care nu sînt în stare să deseneze după natură, ci și pictori de renume care stăpînesc perfect măiestria înfățișării realității. Această realitate respinge mai bine decît orice fel de considerente de ordin teoretic afirmații de acest gen. În realitate, nefericirea abstracționismului constă în faptul că măsura expresivității emoționale, a conținutului spiritual, a valorii estetice, care se pot atinge pe această cale, sînt suficiente pentru a asigura utilizarea deplină a mijloacelor sociale în artele arhitectonice, dar sînt insuficiente pentru ca abstracționismul să devină o formă de creație artistică independentă. Iată de ce abstracționismul este o orientare artistică relativ nouă, generată de anumite cauze social-psihologice, ideologice și estetice, dar nu este un nou *tip de artă*, care să fie capabil să ocupe un loc solid în sistemul artelor, alături de literatură, muzică, artele plastice, arhitectură. Este cît se poate de inconsistentă poziția unor teoreticieni contemporani — exprimată în mai multe tabele de clasificare morfologică a artelor, pe care le-am prezentat mai sus, în prima parte a cărții — care văd în abstracționism un

* H. Read nu are dreptate să afirme că operele de artă utilitară „sînt receptate de simțul nostru estetic ca o artă abstractă" (*435*, 23). Limbajul acestor arte este într-adevăr abstract, adică nonfigurativ, totuși în acest limbaj se redă un alt gen de informații care se transmit în alt mod în arta abstractă de șevalet.

nou tip de artă, opus creației plastice figurative (picturii, graficii, sculpturii, fotografiei artistice) și analog cu muzica din seria artelor temporale.

Opoziția dintre limbajul figurativ și nonfigurativ în cadrul artelor spațiale — ca și în cadrul artelor temporale — nu este *absolută*, ci *relativă*. Între acestea nu există o prăpastie de netrecut sau un zid de nestrăbătut. Dimpotrivă, principiile construcției semnelor plastice, specifice atît pentru unul, cît și pentru celălalt, sînt foarte elastice, se pot modifica ușor, mergînd unul în întîmpinarea celuilalt și intrînd chiar într-un contact direct, contopindu-și forțele pentru crearea unor structuri artistice complexe, de sinteză. În felul acesta, în arhitectură și în artele înrudite cu ea, modalitatea de configurare arhitectonică a formelor poate să se manifeste în formă pură, fără nici un fel de mijloace auxiliare (ceea ce se vede deosebit de clar în ornamentul geometric, în arhitectura contemporană, în design), dar poate utiliza, dintr-un motiv sau altul, și *elemente figurative* — așa cum a fost cazul arhitecturii antice, care trezea asociații directe cu diverse plante sau în mobila stil *empire* în care picioarele fotoliilor și scaunelor aveau formă de labe sau capete de animale, păsări etc., în vasele de lemn care dobîndeau în creația populară adesea o formă de pasăre sau de alte animale și, în sfîrșit, în ornamentul figurativ, care operează cu motive vegetale sau animale și demonstrează cît se poate de clar cum are loc în această familie de arte „subordonarea" principiului figurativ față de principiul arhitectonic *.

* G. Borisovski numea Parthenonul „un gen aparte de sculptură abstractă pe o temă arhitecturală", creat de un „arhitect-sculptor" (*180*, 26). Și din nou: „Prin plasticitatea sa, el se apropie de sculptură. Este o sculptură arhitectonică" (*ibidem*). În legătură cu aceasta am dori să amintim de subtila observație a lui K. Sigel, care spunea că biserica Corbusier din

Caracterizînd mișcarea artelor arhitectonice îndreptată în întîmpinarea artelor figurative, trebuie să subliniem următoarele: în primul rînd, recurgerea la caracterul figurativ se desfășoară în toate cazurile descrise de noi *în condițiile unei subordonări totale a logicii figurative față de logica arhitectonică*. Ornamentul figurativ ilustrează această lege deosebit de convingător, atît prin faptul că în cadrul său se combină obiecte care nu au nici o legătură unul cu altul în realitate, prin faptul că aceste obiecte sînt reprezentate cît se poate de convențional — schematizat și simbolic, cît și prin faptul că se combină între ele în cadrul ornamentului nu după regulile relațiilor naturale existente între ele, ci în funcție de regulile ritmului ornamental, ale simetriei, ale reprezentabilității. Aceasta înseamnă că, în cazurile în discuție, nu avem a face cu un limbaj figurativ, ci cu un limbaj arhitectonic, care a inclus în sine, într-o măsură sau alta, elemente figurative și le-a prelucrat în funcție de propriile sale cerințe.

În al doilea rînd, această includere a unor elemente figurative într-un limbaj, în esență, nonfigurativ, poate să aibă loc mai mult sau mai puțin consecvent și pe o scară mai mult sau mai puțin largă: ne aflăm aici în fața unei *mișcări treptate spre artele figurative*. Pe treapta inițială a acesteia, formele naturale sînt supuse unei prelucrări radicale, unei schematizări și stilizări puternice, în așa fel încît figurativul devine, după cum afirma Dmitrieva, „o aluzie la figurativ" (*62*, 129); să ne amintim, în acest sens, de căușurile în formă de pasăre

Ronchanne este mai curînd „o operă sculpturală de dimensiuni arhitectonice", decît o lucrare arhitectonică în sensul curent al cuvîntului, întrucît forma ei nu este condiționată de construcție (*221*, 236—238). În felul acesta, arhitectura își poate însuși modalitatea sculpturală de modelare a formelor artistice, rămînînd, în același timp, se înțelege, arhitectură.

din arta folclorică sau de ornamentul antic, al cărui motiv amintește pe departe de floarea de lotus; pe treapta următoare, reprezentarea formei naturale devine mai mult sau mai puțin adecvată față de aceasta, dar ea este luată numai fragmentar, ca un element natural smuls din întregul din care face parte — de exemplu, un picior de animal, care devine picior de scaun, frunza unui copac care se repetă în modelul de pe bordura unei țesături etc.; în sfîrșit, acest proces merge încă și mai departe în cazul reprezentării unor obiecte întregi, care nu au însă o semnificație de sine stătătoare, ci îndeplinesc un rol funcțional și constructiv, așa cum este cazul atlanților sau cariatidelor în vasele pentru fructe. Aici creația arhitectonică se apropie foarte mult de granița care o separă de creația figurativă, dar nu depășește această limită, deoarece nu-și pierde definiția calitativă (întrucît ea „dizolvă" în sistemul său de semne elementele preluate din alte sisteme).

Un fenomen analog ne întîmpină și în sfera artelor figurative. Și aici modalitatea de construcție a formelor artistice care se află la baza acestui sistem de semne plastice poate acționa în mod cu totul independent, dar poate să și includă în sine, într-o măsură sau alta, elemente ale limbajului nonfigurativ, arhitectonic. În primul caz, fotografia, desenul, tabloul, sculptura, reprezintă un gen aparte de redare a unui anumit fenomen sau eveniment, iar compoziția acestei redări este definită în întregime de structura obiectului reprezentat, de specificul său spațial, coloristic, psihologic și tematic. Lucrul acesta se observă cel mai bine în fotografia artistică, care — prin însăși esența ei *documentar-artistică* — ne dă întotdeauna o informație despre *ceva care există în mod real.* Orice fotografie are caracter documentar, întrucît prezintă obiecte și fenomene cu existență reală, fixînd foarte exact aspectul lor vizual. Se înțelege de la sine că nu această fidelitate este ceea ce conferă fotografiei valoa-

rea artistică; în cazul în care sensul fotografiei este epuizat de această calitate, ea aparține fotografiei documentare și nu fotografiei artistice, ține de domeniul fotoreportajului, și nu de al artei fotografice. Fotografia pătrunde în lumea artelor numai atunci cînd, și în măsura în care creează o imagine care are, ca și în pictură, nu numai o semnificație figurativă, ci, în același timp, și expresivă. Este vorba însă de faptul că, în timp ce pictura și sculptura exprimă raportul artistului față de lume prin intermediul reprezentării lumii *așa cum și-o imaginează artistul* (chiar și atunci cînd desenează, sculptează sau modelează după natură, el modifică într-o oarecare măsură această natură), în fotografia artistică, raportul artistului-fotograf față de viață se poate exprima numai prin intermediul reprezentării a ceea ce există în mod real și în modul în care există în realitate și nu în maniera în care această realitate se reflectă în imaginația omului.

Este cît se poate de clar că arta fotografică nu este capabilă, în general, să creeze ceva: „principiul studiului" se află la baza naturii sale artistico-imaginative, iar forța sa ca artă constă tocmai în faptul că *ridică studiul după natură la nivelul unei creații artistice depline, de sine stătătoare și cu un înalt conținut de idei.* Atunci cînd artistul fotograf se străduiește să împrumute din pictură anumite procedee compoziționale specifice acesteia și începe să „organizeze" în prealabil ceea ce dorește să reprezinte în funcție de legile alcătuirii subiectului și compoziției specifice picturii, obligîndu-i pe oameni să prezinte o anumită acțiune sau să redea o anumită stare sufletească, suferă de obicei o înfrîngere inevitabilă, întrucît însăși psihologia receptării fotografiei se evidențiază prin transmiterea unor informații despre *ceea ce este* în viață, și nu despre *ceea ce ar putea fi* (pentru a folosi formulările lui Aristotel). În pictură, în grafică și în sculptură, capacitatea de a reda lucruri imaginare, dă

naştere unui diapazon larg de eforturi creatoare — de la relatarea despre lumea posibilă şi reală, pînă la crearea unor construcţii plastice şi coloristice imposibile şi inexistente în lumea reală. De exemplu, în creaţia lui Repin şi Courbet întîlnim tendinţe predominant *narativ-informaţionale*, în timp ce în creaţia lui Larionov sau Matisse naraţiunea joacă un rol neînsemnat în construcţia operei, importanţa hotărîtoare revenind aici *principiului, în esenţă, nonfigurativ, al decorativităţii*, care guvernează în mod autoritar rezolvarea compoziţională a operei — *dispunerea maselor, a petelor de culoare* etc.

Este evident că şi aici, ca şi în artele arhitectonice, avem a face cu o mişcare treptată şi consecventă într-o anumită direcţie — şi este suficient să amintim evoluţia picturii vest-europene la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, pentru a ne da seama de fazele diferite ale acestei mişcări, reprezentate, de exemplu, de succesiunea sistemelor de creaţie ale Şcolii de la Barbizon, ale impresioniştilor şi post-impresioniştilor, sau în Rusia — de succesiunea sistemelor lui Repin — Surikov — Vrubliov — Golovin. Aceste exemple nu înseamnă cîtuşi de puţin că tendinţele spre decorativitate au început să joace un rol activ în artă abia la începutul secolului nostru. Aceste preocupări au fost specifice artelor plastice chiar şi în îndepărtatele epoci clasice — se ştie foarte bine ce rol important au jucat diversele manifestări ale elementului decorativ (de exemplu, simţul arhitectonic, ritmicitatea, caracterul ornamental etc.) în pictura medievală, în creaţia lui Rafael, Poussin etc. În consecinţă, ne aflăm aici în faţa *unui diapazon larg de modificări posibile ale sistemului de semne ale artelor plastice*, indiferent de motivele din care într-o anumită perioadă istorică sau alta anumite modificări devin preponderente, bucurîndu-se de o autoritate estetică deosebită.

În general vorbind, raportul dintre caracterul narativ şi cel decorativ în artele plastice seamănă cu raportul dintre proză şi poezie în cadrul artei cuvîntului — în ambele domenii ale creaţiei artistice ne întîmpină o mişcare îndreptată de la o concordanţă maximă între ceea ce este exprimat şi ceea ce trebuie exprimat spre încadrarea expresiei într-o „reţea“ de raporturi ritmice, arhitectonice şi chiar ornamentale străine de lucrul ce trebuie exprimat şi create de artă ca atare. *Narativitatea*, ca principiu de creaţie, reprezintă forţa centripetă a artei, năzuinţa ei spre exterior, spre lumea reală, despre care strînge şi transmite oamenilor informaţii (este vorba, evident, despre informaţia artistică, nu despre informaţia strict documentară sau ştiinţifică). *Decorativitatea* reprezintă forţa centrifugă a artei, tendinţa spre sine, dorinţa de creare a unor noi forme de frumuseţe care nu există în lumea reală. În acest sens, structurile decorative din cadrul artelor plastice se apropie de structurile versificate din cadrul artei cuvîntului.

Creşterea decorativităţii, fenomen care are loc în limitele unui sistem de semne figurative, aduce arta plastică în apropierea graniţei care o desparte de limbajul nonfigurativ al artelor arhitectonice, fără a-i permite totuşi să depăşească această limită. Atunci cînd are loc depăşirea acestei limite, ne găsim în zona de tranziţie a formelor sintetice (sau sincretice) ale creaţiei plastico-arhitectonice. Mişcarea convergentă studiată şi constatată de noi în cadrul acestor două domenii ale artelor spaţiale reprezintă un fel de etapă pregătitoare pentru contopirea lor şi formarea unor *structuri artistice calitativ noi*. În timp ce creşterea decorativităţii în pictură sau sculptură nu poate răpi operelor respective existenţa lor de sine stătătoare şi în timp ce, pe de altă parte, exacerbarea momentului figurativ în cadrul arhitecturii şi al artelor aplicate nu a dus la depăşirea hotarelor

specifice acestora din urmă, în structura sintetică situația se modifică în mod radical. Dacă vom examina opere de artă, cum sînt, de exemplu, coloanele Rostral din Leningrad, clădirea UNESCO de la Paris, vasele de ceramică ale lui Picasso, sau necropola din Riga vom constata că aici artele arhitectonice se contopesc într-un singur tot cu artele plastice. Totuși structura acestui tot permite anumite variații : astfel, în ceramica lui Picasso predominantă este latura plastică a sintezei, în timp ce în cazul clădirii UNESCO, rolul predominant revine, dimpotrivă, volumului arhitectonic al structurii artistice sintetice de ansamblu ; în cazul necropolei de la Riga, raportul dintre cele două laturi se apropie de un anumit echilibru, deși, practic vorbind, niciodată nu se poate atinge o asemenea stare (din motive analoge cu cele despre care am vorbit cînd ne-am ocupat de sinteza literar-muzicală).

În cazul tuturor acestor variante ne întîmpină, totuși, apariția unui fenomen artistic nou, în care componentele sculpturale sau picturale nu mai reprezintă produse „de șevalet" ale artelor aplicate cu calități decorative mai mult sau mai puțin dezvoltate, ci opere ale ramurii *decorative* — monumental-decorative sau miniatural-decorative — a artelor plastice, care există numai în unitate cu obiectul sau clădirea pe care le decorează. Obiectul în sine sau clădirea respectivă, la rîndul lor, nu reprezintă numai o compoziție arhitectonică, în care sînt incluse fel de fel de elemente figurative, ci o compoziție arhitectonică pe umerii căreia se ridică pictura sau sculptura decorativă și care este de neconceput în afara acestei noi funcții artistice.

O dualitate asemănătoare întîlnim și în cazul artei prezentării cărților. Și aici, așa cum a demonstrat foarte convingător Leahov (*259*, 198—199), există „două variante de construcție

a ansamblului compozițional al cărții. Prima variantă este fundamentată pe preponderența elementelor și calităților arhitectonice, cea de-a doua pe elementele plastice". Primul tip de construcții se manifestă cel mai clar în cazul cărții pentru adulți, cel de-al doilea în cartea pentru copii. Aici mai trebuie să adăugăm doar că există și posibilitatea — deși este foarte rară — unui echilibru relativ între calitățile arhitectonice și plastice figurative ale cărții, ca, de exemplu, într-o serie de lucrări ale lui Favorski.

Am ajuns, în felul acesta, la o concluzie teoretică de mare importanță : structura artelor spațiale, ca și a artelor temporale, nu reprezintă o antinomie metafizică între creația plastică și cea arhitectonică, ci o deosebire calitativă și o opoziție între ele, care permite efectuarea unei *mișcări convergente* putînd duce chiar la *o contopire*. Consemnînd grafic această concluzie, vom obține următoarea serie spectrală de fenomene artistice :

Tabelul 32

Arta plastică de orientare narativă
Seria formelor de tranziție
Arta plastică de orientare decorativă
Sinteza plastico-arhitectonică
Sinteza arhitectonico-plastică
Creația arhitectonică de orientare plastică
Seria formelor de tranziție
Creația arhitectonică pură

c) DINAMICA RAPORTULUI DINTRE CREAȚIA FIGURATIVĂ ȘI NONFIGURATIVĂ ÎN CADRUL ARTELOR SPAȚIAL-TEMPORALE

Nu este deloc de mirare că structura celei de-a treia grupe de arte — artele spațial-temporale — este asemănătoare cu structura celorlalte două domenii de creație artistică : trupul omenesc în dinamica sa plastică reprezintă aici „materialul de construcție" *a două sisteme de semne metaforic opuse — figurative și nonfigurative — și prezintă o serie de modificări înrudite, acționînd nu numai independent, ci și prin contopire, în structura artistică binară a pantomimei.* Caracter nonfigurativ posedă arta dansului, iar caracter figurativ — arta actorului. Va trebui să precizăm însă că este vorba de acea artă a actorului care se limitează la limbajul mimicii, gesticii, mișcărilor trupului, privirilor etc., așadar care este mut și nu recurge niciodată la ajutorul cuvîntului. În trecut, estetica o numea *mimică,* dar noi preferăm să ulitizăm termenul în sensul său direct, fără a-l mai încărca cu un al doilea sens, mult mai larg. Această artă nu poate fi numită nici pantomimă, întrucît termenul nu desemnează o formă de creație pur figurativă, ci diverse forme sincretice și sintetice de îmbinare a artei actorului și a coregrafiei.

Din punct de vedere istoric, primordială a fost tocmai acea formă sincretică generată în procesul reproducerii de către vînătorii primitivi a ritualului vînătorii *, păstrată încă în cultura greacă veche (unde purta numele de *orchestică*). În continuare, așa cum își dădea seama și Noverre, a apărut „o ruptură care era sortită să devină veșnică — ruptura dintre dans în sensul restrîns al cuvîntului și pantomimă" (adică componenta actoricească a vechii pantomime). Marele coregraf francez a reușit să pună capăt acestui proces, „reunind jocul și dansul", așa cum scria el însuși, pe scena baletului (277, 51). Totuși, existența de sine stătătoare a dansului și jocului actorului a fost păstrată în afara hotarelor baletului : într-un caz este vorba de dansurile moderne și dansurile gimnastice, în cel de-al doilea caz — de teatrul dramatic, a cărui bază literar-dramaturgică a obligat arta mută a actorului să se transforme într-o acțiune literar-plastică de sinteză, depărtînd-o în felul acesta de legătura primordială cu dansul. În ceea ce privește *pantomima* pură, lipsită de orice fel de elemente de dans, ea și-a păstrat în zilele noastre numai un loc foarte modest, în măsura în care servește la rezolvarea a diferite episoade, intermezzo-uri etc. (să ne amintim cum folosește acest procedeu Raikin), sau ca instrument pedagogic, larg utilizat în procesul formării tinerilor actori, în scopul dezvoltării tehnicii plastice a „acțiunilor fizice".

Este adevărat că acest tip de artă a primit un stimul neașteptat în secolul al XX-lea din partea „marelui mut" — cinematografului mut — care cerea actorului tocmai o acțiune pur plastică, expresivă. Și, deși o dată cu transformarea cinematografului mut în sonor, scurta perioadă de înflorire a artei mute a actorului a luat sfîrșit, ea a demonstrat foarte clar — și este de ajuns să amintim doar numele lui Chaplin — potențialul artistic uriaș și de neînlocuit al acestei modalități de înfățișare a vieții omenești. În același timp s-a constatat că și cinematograful sonor poate oferi pantomimei actoricești posibilități mai largi decît teatrul. Ne putem da seama de acest lucru pe de o parte din nuvelele cinematografice care au luat

* Un material foarte bogat în legătură cu acest proces este grupat în monografia monumentală a lui A. Avdeev (*170*).

naştere — nu în afara unei influenţe a lui Chaplin (cum ar fi filmul lui M. Kobahidze *Nunta*, sau filmul lui M. Boghin *Cei doi*), în care rolul sunetului se limitează la acompaniamentul sonor, întreaga acţiune a actorului avînd un caracter pur plastic. Pe de altă parte — şi în măsură mult mai mare — datorită utilizării din ce în ce mai frecvente în zilele noastre a vocii din afara cadrului (sub forma monologului interior al eroului, al amintirilor sale sau al textului „eroului liric" citit de un actor invizibil), combinată cu o acţiune mută, adesea plastică, a actorilor aflaţi în cadru.

Indiferent care ar fi însă ponderea specifică a acestui tip de creaţie în seria comună a formelor artei actorului, el trebuie analizat ca celula de bază elementară, ca o structură specifică şi *fundamentală* pentru arta actorului în ansamblu. Ea este definită prin faptul că limbajul artistic al acestei arte se bazează pe *reproducerea formelor reale ale comportamentului omului, a mişcărilor lui cotidiene, a gesturilor, mimicii, adică are un caracter figurativ*, în timp ce limbajul dansului este construit pe mişcări convenţionale din punct de vedere al fidelităţii faţă de mişcările reale ale corpului omenesc, mişcări ce *dobîndesc o forţă crescută de expresivitate emoţională datorită structurii lor ornamental-melodice şi ritmic intonaţionale*. În fond, tocmai „intonaţia" mişcării este ceea ce o face să fie purtătorul unei informaţii emoţional-poetice — lucru deosebit de vizibil în cazul comparării plasticii coregrafice cu plastica sportivă. Deosebit de elocvente sînt şi acele forme intermediare între dans şi sport, cum ar fi gimnastica artistică şi patinajul artistic, unde transformarea mişcărilor sportive în mişcări de dans are loc tocmai în *procesul organizării lor intonaţionale*. Acelaşi lucru se întîmplă şi în balet, unde graniţa între mişcările plastice şi cele pur tehnice ale dansatorului este definită

de prezenţa sau absenţa intonaţiilor plastice *, care exprimă, ca şi în muzică, procesele emoţionale ale vieţii spirituale a omului.

Reproducerea vieţii în forme ale vieţii înseşi permite artei actorului, ca şi în pictură şi literatură, să refacă *individualitatea concretă* a lucrului înfăţişat, şi tocmai acesta este scopul spre care a tins în activitatea sa practică şi teoretică Stanislavski. Am putea numi acest principiu cu deplină îndreptăţire — la fel cum era numit şi în artele plastice — principiul „portretismului". Dansul, renunţînd la reprezentarea concretă figurativă, atinge un înalt grad de generalizare a structurii plastice a mişcărilor obişnuite, astfel încit limbajul lui devine *nonfigurativ* şi tocmai datorită acestui fapt „melodiile" lui coregrafice şi „motivele" dinamice pot reda stări sufleteşti care *reunesc un număr mare de oameni, fără a face deosebire între unul şi altul*. Din aceste motive, dansul, ca şi cîntecul, poate fi un fenomen de masă. Din aceleaşi motive corpul de balet este la fel de bine delimitat în cadrul spectacolului coregrafic ca şi corul în cadrul spectacolului de operă.

Şi la fel ca în domeniile învecinate ale acestei arte, *„mimesisul"* actoricesc şi dansul, în pofida caracterului opus al limbajelor lor artistice, merg unul în întîmpinarea celuilalt prin spectrul modificărilor lor structurale. În sfera coregrafică această serie începe cu ceea ce am putea numi, prin analogie cu muzica şi artele arhitectonice, „dansul pur" şi se termină cu aşa-numitul „dans tematic", care ar putea fi numit la fel de bine „figurativ". Dacă *dansul pur* seamănă în special cu un ornament geometric în mişcare (să amintim aici de dansurile de societate cum ar fi valsul, pas-de-

* M. Karp le numeşte „motive plastice" (*234*, 14 ş.u.) ; ambii termeni ni se par justificaţi şi amîndoi — ceea ce este foarte grăitor — sînt preluaţi din teoria muzicii.

naștere — nu în afara unei influențe a lui Chaplin (cum ar fi filmul lui M. Kobahidze *Nunta*, sau filmul lui M. Boghin *Cei doi*), în care rolul sunetului se limitează la acompaniamentul sonor, întreaga acțiune a actorului avînd un caracter pur plastic. Pe de altă parte — și în măsură mult mai mare — datorită utilizării din ce în ce mai frecvente în zilele noastre a vocii din afara cadrului (sub forma monologului interior al eroului, al amintirilor sale sau al textului „eroului liric" citit de un actor invizibil), combinată cu o acțiune mută, adesea plastică, a actorilor aflați în cadru.

Indiferent care ar fi însă ponderea specifică a acestui tip de creație în seria comună a formelor artei actorului, el trebuie analizat ca celula de bază elementară, ca o structură specifică și *fundamentală* pentru arta actorului în ansamblu. Ea este definită prin faptul că limbajul artistic al acestei arte se bazează pe *reproducerea formelor reale ale comportamentului omului, a mișcărilor lui cotidiene, a gesturilor, mimicii, adică are un caracter figurativ,* în timp ce limbajul dansului este construit pe mișcări convenționale din punct de vedere al fidelității față de mișcările reale ale corpului omenesc, mișcări ce *dobîndesc o forță crescută de expresivitate emoțională datorită structurii lor ornamental-melodice și ritmic intonaționale.* În fond, tocmai „intonația" mișcării este ceea ce o face să fie purtătorul unei informații emoțional-poetice — lucru deosebit de vizibil în cazul comparării plasticii coregrafice cu plastica sportivă. Deosebit de elocvente sînt și acele forme intermediare între dans și sport, cum ar fi gimnastica artistică și patinajul artistic, unde transformarea mișcărilor sportive în mișcări de dans are loc tocmai în *procesul organizării lor intonaționale.* Același lucru se întîmplă și în balet, unde granița între mișcările plastice și cele pur tehnice ale dansatorului este definită

de prezența sau absența intonațiilor plastice *, care exprimă, ca și în muzică, procesele emoționale ale vieții spirituale a omului.

Reproducerea vieții în forme ale vieții însăși permite artei actorului, ca și în pictură și literatură, să refacă *individualitatea concretă* a lucrului înfățișat, și tocmai acesta este scopul spre care a tins în activitatea sa practică și teoretică Stanislavski. Am putea numi acest principiu cu deplină îndreptățire — la fel cum era numit și în artele plastice — principiul „portretismului". Dansul, renunțînd la reprezentarea concretă figurativă, atinge un înalt grad de generalizare a structurii plastice a mișcărilor obișnuite, astfel încît limbajul lui devine *nonfigurativ* și tocmai datorită acestui fapt „melodiile" lui coregrafice și „motivele" dinamice pot reda stări sufletești care *reunesc un număr mare de oameni, fără a face deosebire între unul și altul.* Din aceste motive, dansul, ca și cîntecul, poate fi un fenomen de masă. Din aceleași motive corpul de balet este la fel de bine delimitat în cadrul spectacolului coregrafic ca și corul în cadrul spectacolului de operă.

Și la fel ca în domeniile învecinate ale acestei arte, *„mimesisul"* actoricesc și dansul, în pofida caracterului opus al limbajelor lor artistice, merg unul în întîmpinarea celuilalt prin spectrul modificărilor lor structurale. În sfera coregrafică această serie începe cu ceea ce am putea numi, prin analogie cu muzica și artele arhitectonice, „dansul pur" și se termină cu așa-numitul „dans tematic", care ar putea fi numit la fel de bine „figurativ". Dacă *dansul pur* seamănă în special cu un ornament geometric în mișcare (să amintim aici de dansurile de societate cum ar fi valsul, pas-de-

* M. Karp le numește „motive plastice" (*234*, 14 ș.u.) ; ambii termeni ni se par justificați și amîndoi — ceea ce este foarte grăitor — sînt preluați din teoria muzicii.

quatre, foxtrot sau de figurile ornamentale din baletul clasic), în cazul dansului tematic (să amintim de numeroasele dansuri populare de tipul dansului gruzin Horumi, sau de studiile de concert de tipul *Lebedei pe moarte* a lui Saint-Saëns) limbajul coregrafic, fără a renunţa la natura sa nonfigurativă, este, mai mult sau mai puţin, îmbibat cu elemente de pantomimă *, utilizează diferite accesorii casnice (elemente de detaliu ale îmbrăcăminţii, arme etc.) pune în funcţiune mecanismele asociative de receptare şi, în ultimă instanţă, recurge la ajutorul titlului care sugerează modalitatea de receptare, uneori chiar şi la un scurt libret. Acest tip de dans a devenit precumpănitor pe scena baletului încă de pe vremea lui Noverre, pentru că Noverre, după cum afirma A. Bournonville, „a amalgamat dansul şi pantomima aşa după cum în operă se amalgamează cîntecul şi declamaţia" (*374*, 258).

Şi în balet, acest „amalgam" permite formarea unor îmbinări felurite între elementele sale componente. De aici decurge deosebirea dintre cele două tipuri de dansuri în balet, numite de obicei, „clasic" şi „de caracter", care formează, după cum afirmă foarte corect F. Lupuhov, „două poluri opuse". „Dacă baza dansului clasic — îşi argumenta el această teză — este gestul moale, baza dansului de caracter este gestul dur. Dacă dansului clasic îi sînt proprii caracterul imponderabil şi ireal, în cazul dansului de caracter predomină elementul teluric, atracţia pămîntului şi omenescul, subliniat prin atingerea solului cu întreaga suprafaţă a tălpii, ceea ce demonstrează în mod clar caracterul său teluric". De aceea, dansul clasic, care „se încadrează atît de bine în baletul cu o alură ireală, este nelalocul lui şi ridi-

* „Trecerea de la pantomimă la dans şi invers", observă pe bună dreptate A. Rumnev, „poate fi logică şi organică datorită unor forme de tranziţie cum ar fi pantomima dansantă şi dansul pantomimic" (*298*, 5).

col într-un balet care poartă trăsăturile tipice ale realităţii". Între aceste două poluri există şi o formă de tranziţie, aşa-numitul „demis" (*257*, 39 şi 40—46).

În felul acesta, diversele structuri coregrafice pot fi construite în funcţie de *creşterea continuă a numărului elementelor figurative, ceea ce le apropie de arta actorului*. În momentul în care acestea se întîlnesc şi se reunesc într-un ansamblu indisolubil, ia naştere *pantomima* — o artă uimitoare, pe care n-o putem caracteriza mai bine decît A. Tairov: „Nu, pantomima nu este un spectacol pentru surdomuţi, ea este un spectacol de mare anvergură, de mare înălţare spirituală, la nivelul la care cuvintele mor şi în locul lor ia naştere acţiunea scenică originară" (*312*, 31).

Este firesc ca în cazul respectiv structura sintetic-sincretică să aibă o dominantă sau alta. Astfel, în pantomima lui Chaplin preponderenţa este, fără îndoială, de partea elementului actoricesc, iar dansul conferă mişcării numai alura specifică ritmico-plastică în timp ce pantomima renumiţilor mimi francezi — Barrault, Marceau, Segall — modifică în mod evident raportul dintre elementele actoriceşti şi coregrafice în favoarea acestora din urmă.

Întorcîndu-ne acum la analiza artei actorului, ne lovim pe neaşteptate de o problemă îndelung dezbătută în teoria teatrului — şi anume, prezenţa a două tipuri de creaţie, numite, de obicei, „arta trăirii" şi „arta reprezentării".

De peste două sute cincizeci de ani se discută care din aceste tehnici ale întruchipării din arta actorului este cea „adevărată" şi dă cele mai bune rezultate artistice (cf. *204*). În secolul al XX-lea această dispută s-a împletit cu lupta pentru supremaţia principiilor realiste ale artei scenice, aşa încît nu rareori s-a pus semnul egalităţii între „arta trăirii" şi realism, pe de o parte, şi între „arta reprezentării" şi formalism, pe de altă parte. Dealtfel, nici Sta-

nislavski, nici oponentul său ferm, Tairov, nu sînt vinovați de această primitivizare a problemei, deși primul acorda o preferință nelimitată „artei trăirii", iar alți maeștrii ai scenei, ca Evreinov, Meierhold, Tairov, Vahtangov, preferau în mod necondiționat „arta reprezentării" (pe care, ce e drept, o înțelegeau în mod diferit). În ultimii ani, strădania multor regizori remarcabili de a înțelege mai larg realismul scenic (fecundat și de experiența lui Meierhold, Vahtangov, Brecht) a dus la încercarea de a reuni în mod armonic și organic „trăirea" cu „reprezentarea", ca două metode ale creației actoricești, așa cum, spre sfîrșitul deceniului al treilea și începutul deceniului al patrulea, mulți scriitori și literați au ridicat problema sintezei realismului și romantismului în cadrul realismului socialist.

În acest sens, este semnificativă discuția care s-a desfășurat, în anii 1956—1957, în paginile revistei sovietice *Teatr* (Teatrul). Ea a fost inițiată de R. Simionov, care s-a pronunțat împotriva extremismului unilateral al dezvoltării celor două concepții ; el afirma că, în ultima perioadă a activității sale, Vahtangov a căutat tocmai „îmbinarea lor armonioasă" (*302*, 58). La aceeași îmbinare visează și V. Bebutov, spunînd că actorul trebuie să se străduiască să meargă pe drumul „reprezentării trăite și exprimate într-o formă clară, plastică și vocală a trăirii" ; „arta trăirii" și „arta întruchipării" reprezintă „două laturi unitare ale procesului creației scenice" (*177*, 72). Este oare posibilă atingerea unui asemenea ideal ?

Nu există nici o îndoială cu privire la faptul că în arta actorului nu poate exista o trăire „pură" în afara unei reprezentări a acesteia și invers, nu poate exista o reprezentare „pură" în absența unei trăiri. Este însă vorba de faptul că raportul dintre aceste două substructuri aparținînd structurii unitare și dialectic contradictorii care este creația actorului este un raport *dinamic*. Din această cauză, fiecare din cele două substructuri poate dobîndi semnificația de *dominantă a creației*, dînd naștere, în consecință, la ceea ce numim „arta trăirii" sau „arta reprezentării". Ne întîmpină aici aceeași *serie spectrală de modificări structurale* pe care am constatat-o și în alte situații similare : în artele spațial-temporale se desfășoară o mișcare treptată și consecventă îndreptată de la arta actorului spre dans, paralelă cu mișcarea pe care o efectuează literatura în întîmpinarea muzicii sau artele plastice în întîmpinarea artelor arhitectonice. Din acest punct de vedere „arta trăirii" și „arta reprezentării" nu reprezintă *metode de creație, ci forme de existență ale creației actoricești*, pe care se pot sprijini diversele metode de creație, preluîndu-le și adaptîndu-le în diverse moduri.

Fără a mai expune în amănunt caracteristicile teoriei lui Stanislavski — deoarece aceasta este suficient de cunoscută (*307*, vol. 2, 29—43) — vom defini pe scurt „arta trăirii" ca o modalitate de înfățișare a omului, prin care se obține *apropierea maximă dintre imaginea reprodusă și realitatea vieții* (maximă, bineînțeles, în limitele posibilităților de care dispune arta ; de aceea nici nu putem fi de acord cu Evreinov sau cu Tairov, de exemplu, care o numeau naturalistă, deși, fără îndoială, pericolul naturalismului există întotdeauna cînd se merge pe această cale). Actorul se dizolvă aici în personaj, simte, gîndește și acționează așa cum ar trebui să simtă, să gîndească sau să acționeze personajul în împrejurările date. În felul acesta, pe scena teatrului ia naștere așa-numitul „al patrulea perete", care transformă ceea ce se petrece pe podium într-o acțiune închisă, de sine stătătoare, spontană, care nu este deloc orientată spre sală. Se înțelege că, dacă în teatru această modalitate de reproducere metaforică a vieții nu a fost, nu este și nu va putea fi

niciodată unică, în schimb ea a cucerit pe deplin cinematograful sonor şi arta televiziunii, nepermiţînd — cu foarte mici excepţii care nu fac decît să confirme regula — nici un fel de abateri de la fidelitatea jocului actorului.

În teatru, astfel de abateri nu numai că sînt posibile, dar într-o serie întreagă de cazuri sînt pur şi simplu indispensabile. Ele sînt dictate de cauze dintre cele mai felurite — de exigenţele unor anumite orientări artistice (de exemplu, ale clasicismului sau romantismului), de particularităţile unor anumite ramuri ale artei scenice (de exemplu, teatrul muzical, estrada, circul), de specificul dramaturgiei unor anumiţi scriitori (de exemplu, Brecht sau Maiakovski) şi, în fine, de calităţile individuale ale unor regizori şi actori (de exemplu, Meierhold sau Iuriev). Indiferent cît de diferite ar fi aceste cazuri, ele se apropie prin faptul că „reprezentarea" actoricească are loc aici în forma „înfăţişării" personajului de către actor.

Dacă „trăirea" îndreaptă arta spre o apropiere maximă de viaţă, de formele existenţei empirice, ceea ce duce şi la înrudirea acestui tip de creaţie actoricească cu modificările de natură *prozaică* din cadrul creaţiei picturale de tip *literar şi narativ* — „înfăţişarea" personajului creat de către actor porneşte de la alte considerente estetice, care confirmă necesitatea *traducerii „limbajului" vieţii în limbajul convenţional al artei,* necesitatea „înălţării" artistice a realităţii empirice date, poetizarea sau prefigurarea ei ironico-grotescă. Este evident că şi clasicismul şi romantismul aveau nevoie tocmai de un asemenea tip de creaţie actoricească. Este exact lucrul pe care îl înţelegea atît de bine Stanislavski, atunci cînd sublinia legătura dintre „arta întruchipării" şi poziţiile estetice, de exemplu, ale lui Coquelin : „Arta nu este reală şi nici măcar reflectarea ei. Arta este însuşi creatorul. Ea îşi creează propria sa viaţă,

admirabila sa abstractizare", în afara timpului şi a spaţiului (*307,* vol. 2, 33) *.

Iată un exemplu deosebit de semnificativ : la începutul secolului nostru, Tairov, nemulţumit de arta trăirii, care era predominantă la vremea aceea pe scena rusă, a hotărît să părăsească teatrul definitiv. Dar, curînd, s-a reîntors la scenă — atunci cînd Mardjanov l-a invitat să vizioneze o trupă nouă, organizată de el la Teatrul liber şi i-a încredinţat punerea în scenă a unei pantomime, la care acest tînăr dar ferm şi convins adept al teatrului „reprezentării" visa de multă vreme, deoarece pantomima era, fără îndoială, culmea acestui tip de creaţie actoricească (*312,* 176). Ca şi în pantomimă, dar nu într-un grad atît de categoric, *arta reprezentării* suprapune peste imagine un fel de „reţea" stilistică traducînd imaginea respectivă în planul acţiunii artistic organizate — aproximativ aşa cum face cu ori ce fel de reprezentare poezia, transpunînd realitatea în cadrul convenţional necunoscut prozei al metrului, stroficii etc. Atunci cînd Alice Coonen a interpretat rolul Comisarului din *Tragedia optimistă* a lui Vsevolod Vişnievski, interpretarea ei a reprezentat o adevărată poezie a artei actoriceşti, iar imaginea realizată s-a dovedit a fi apropiată din punct de vedere stilistic de alte creaţii ale artis-

* În legătură cu aceasta devine cît se poate de clară afirmaţia lui Friedrich Schlegel în legătură cu operele poetice „pătrunse de spiritul ironiei". „În ele trăieşte spiritul bufonadei originale transcendentale. În interiorul ei domneşte o stare sufletească deosebită, gata să privească toate lucrurile de deasupra, ridicîndu-se permanent deasupra a tot ceea ce este convenţional, incluzînd în această atitudine chiar şi propria artă... Prin forma sa, prin execuţia sa — se apropie de mimica obişnuitului bufon italian" (*256,* 177). Dar tocmai pentru că admirabilul bufon italian, ca şi un clovn modern bun, se ridică deasupra a ceea ce este el însuşi, ei creează în aceeaşi manieră mimică la fel ca şi purtătorii înaltului stil romantic al artei actorului.

tei (cu toată deosebirea care există între personajul Comisarului şi, de exemplu, Emma Bovary), tocmai pentru că stilul era definit de *raportul specific poeziei dintre elementul imaginativ şi expresiv.* Atunci cînd rolul Comisarului a fost jucat de Olga Lebzak, imaginea creată s-a încadrat în proza artistică, nu în poezie. Cînd *Evgheni Oneghin* este citit de Iakov Smolenski se obţin cu totul alte rezultate artistice decît atunci cînd interpretul este Serghei Iurski, deoarece primul interpretează romanul în versuri al lui Puşkin ca pe un roman *în versuri,* iar cel de-al doilea ca pe un *roman* în versuri. Atunci cînd Teatrul de pe Taganka îşi alcătuieşte repertoriul, pornind de la programul artistic al teatrului „reprezentării", moştenit de I. Liubimov de la o serie de mari regizori ai secolului al XX-lea, nu este deloc întîmplător faptul că el completează dramaturgia lui Brecht cu diferite *compoziţii poetice* (alese din operele lui Maiakovski, Esenin, Voznesenski) deoarece în „arta reprezentării", ca şi în poezie, creşte considerabil rolul ritmului, al expresivităţii muzicale şi expresivităţii plastice a mişcării, ajungînd să devină uneori necesitate directă în pantomimă ca şi în dans — şi din acest motiv elementele respective intră în sinteza mijloacelor scenice ale Teatrului de pe Taganka, subliniind încă o dată deosebirea de principiu dintre această formă a artei scenice şi cea reprezentată, de exemplu, de teatrul Sovremennik (Contemporanul).

Nu este cîtuşi de puţin întîmplător faptul că în articolele lui Simonov şi Bebutov citate ceva mai sus, se vorbea despre o încadrare imanentă a „artei reprezentării" în dramaturgia revoluţionar-romantică, eroico-tragică, de apropierea sa de jocul actorului-cîntăreţ de operă ! „Scenicitatea, expresivitatea plastică, ritmurile specifice, vocile care răsună liber, punerile în scenă sculpturale şi — lucrul principal — diapazonul inte-

rior larg al actorului de tragerie necesită o măiestrie a teatrului „reprezentării" — afirma cel dintîi (*302,* 61). În articolul lui Bebutov, deşi el a polemizat oarecum cu Simonov, sînt formulate observaţii suplimentare în acelaşi sens : relatînd despre punerea în scenă a *Cidului* la Comédie Française despre „înalta cultură vocală şi plastică" a acesteia, caracteristică tocmai pentru teatrul „reprezentării", Bebutov a citat afirmaţia convingătoare a unuia dintre spectatori, în legătură cu acest spectacol : „Este aproape, un cîntec, această artă a reprezentării" (*177,* 68).

Iată de ce sînt irealizabile îndemnurile spre o sinteză a „artei reprezentării" şi „artei trăirii", proclamate de Simonov şi Bebutov, ba chiar şi de către Zahava (articolul său este intitulat *Pentru o sinteză a teatrului „reprezentării" şi teatrului „trăirii", 219*). Acest gen de îndemnuri pot fi considerate drept unica posibilitate existentă în acele vremuri de reabilitare a „artei reprezentării" deasupra căreia plana pe atunci eticheta de „formalistă". Dar, din punct de vedere teoretic, o astfel de sinteză este la fel de inimaginabilă cum ar fi, de exemplu, în literatură, contopirea organică a prozei cu poezia *.

---

* Dealtfel, în încheierea articolului său, Simonov nu mai vorbeşte despre o „contopire organică" a acestor două moduri de creaţie artistică, ci numai despre faptul că aceiaşi actori trebuie să fie în stare să trăiască şi să reprezinte în mod la fel de strălucit" (*302,* 62). Asta, bineînţeles, este cu totul altceva şi aici se pune numai întrebarea dacă astfel de calităţi actoriceşti se pot oare întîlni în persoana unuia şi aceluiaşi om ? De cele mai multe ori, o asemenea multilateralitate a talentului actoricesc reprezintă o excepţie, şi nu o regulă, la fel ca şi înclinaţia scriitorului spre creaţia poetică sau în proză, sau a pictorului spre arta de şevalet sau spre arta monumentală. De aceea, încercarea lui L. Gurevici de a rezolva contradicţia dintre „trăire" şi „reprezentare" prin trimiterea la caracterul specific al emoţiei artistice (*204,* 62), nu poate da satisfacţie, tot aşa după cum nu dau satisfacţie nici în teorie, nici în practică, cele mai recente

Evident, în ambele cazuri, această împărţire este schematică. Şi într-un caz şi în altul găsim o serie întreagă de gradaţii, de treceri uneori greu de sesizat de la ponderea specifică maximă a „trăirii“ spre ponderea specifică maximă a „reprezentării“. Acest din urmă caz prezintă posibilitatea unui *contact direct* cu arta dansului, contact care duce la apariţia pantomimei, aceasta avînd, după cum ne amintim, două variante principale.

Tabelul construit de noi va arăta în mod schematic în felul următor :

Tabelul 33

Arta actoricească a trăirii
Seria formelor de tranziţie
Arta actoricească a reprezentării
Pantomima în care predomină plasticitatea
Pantomima în care predomină dansul
Dansul tematic
Seria formelor de tranziţie
Dansul „pur“

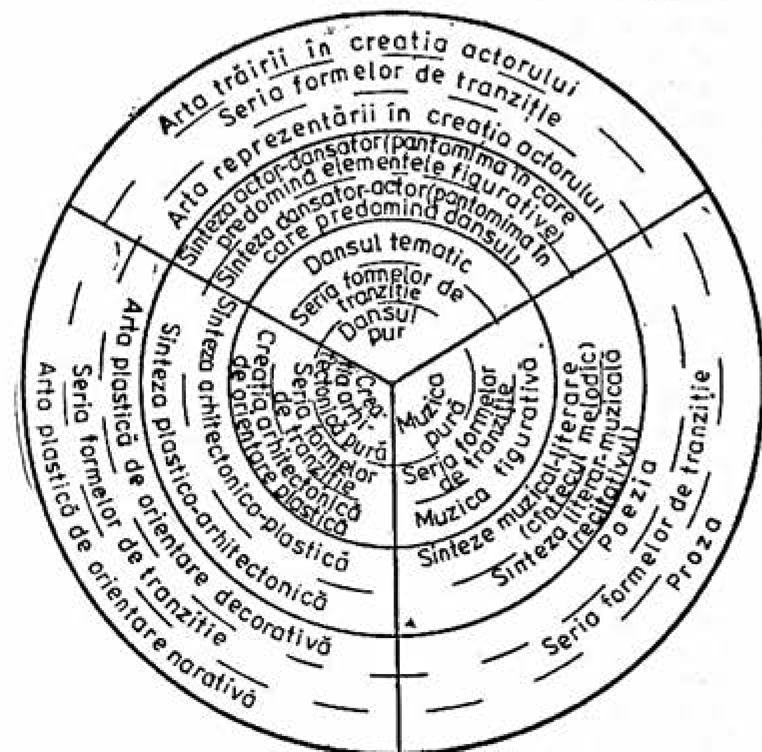
îndemnuri spre o sintetizare a acestor două tipuri de creaţie actoricească. Un ecou întîrziat şi — din punct de vedere teoretic absolut nefondat — al acestei lupte împotriva absolutizării şcolii „trăirii“ — aparţine dramaturgului V. Rozov, care sugera să se deosebească în arta actorului nu două, ci trei orientări :

1. Arta reîntruchipării : eu = el.
2. Arta trăirii : eu = eu.
3. Arta reprezentării : eu îl înfăţişez pe el.

Rozov considera drept „artă de tip superior“ arta „reîntruchipării“, deşi în ultima etapă a istoriei teatrului „a devenit precumpănitoare arta trăirii“ (297, 9).

Acum putem reuni rezultatele analizei noastre, înfăţişîndu-le într-un tabel comun al tipurilor de creaţie artistică.

Tabelul 34



Acest tabel concluziv prezintă deosebit de clar anumite legităţi morfologice, care acţionează în lumea artelor.

1. Deşi în cazul fiecărei clase de arte — spaţiale, temporale şi spaţial-temporale — se folosesc noţiuni specifice pentru desemnarea diferitelor variante ale sistemelor de semne metaforice utilizate de acestea, totuşi aceste noţiuni caracterizează nişte *principii* în esenţă unitare care prelucrează în mod diferenţiat activitatea *artistică*. Aceste principii, privite în ansamblul lor general estetic, ar putea fi definite drept

caracter prozaic şi *caracter poetic* sau *narativitate* şi respectiv *decorativitate*, iar într-o altă serie artistică (sau, mai exact spus, în alt cerc), pot fi numite *subiectivitate* şi *ornamentalitate*. Dar, indiferent cum am numi aceste principii estetice relativ opuse, ele includ în sine *un sens comun tuturor artelor* * ; acesta constă, într-unul din cazuri, în orientarea creaţiei artistice spre „reproducerea vieţii prin forme ale vieţii înseşi", spre o consonanţă cît mai perfectă între reprezentare şi obiectul reprezentat, spre o „reîntruchipare" cît mai completă cu putinţă a artei în formele existenţei. În celălalt caz este vorba de un efort sincer al artei de „a traduce" limbajul vieţii reale în limbajul convenţional al formelor artistice, de „reprezentare" a realităţii prin mijloace artistice, de a subordona logica existenţei unei logici contrare acesteia şi anume logicii gîndirii şi formelor artistice ; în sfîrşit, în toate cele trei sfere ale activităţii artistice este posibilă în egală măsură reunirea tuturor acestor orientări contradictorii ale creaţiei — şi anume a orientării care direcţionează arta spre viaţă şi a celei care o opune vieţii, a orientării „care reflectă" şi a celei care „construieşte" ; în aceste condiţii sînt posibile două situaţii : a) subordonarea deplină faţă de tendinţele „constructive" ale artei, de „sintaxa" specifică a tendinţelor plastice, narative, în aşa fel încît acestea din urmă să *genereze doar o*

* Această idee a fost abordată sub mai multe aspecte de mulţi maeştri ai artei şi teoreticieni ai acesteia, începînd cu G. Craig care afirma că gestul actoricesc este proză, iar dansul — poezie, şi terminînd cu G. Nodoşivin, care a analizat cu succes în ultimii ani problema tipurilor de pictură „poetică" şi „prozaică". Într-o formă ceva mai generală, în legătură cu această problemă s-a pronunţat şi esteticianul englez S. Alexander : dihotomia poezie — proză nu este specifică numai literaturii, ci este proprie tuturor tipurilor de artă, întrucît reprezintă o consecinţă a unităţii contradictorii a celor două elemente ale artei : elementul formal şi elementul plastic (*105*, 84).

aluzie la reprezentare, să dea numai un *impuls programatic direcţional capacităţii asociative* a receptorului ; b) subordonarea completă a forţelor „constructive" ale activităţii artistice creatoare de către forţele plastice, programatic narative, „mimetice". Echilibrul relativ al acestor două tipuri de energie a creaţiei artistice se obţine în practică destul de rar.

2. Unitatea legilor activităţii artistice creatoare a omului se manifestă, în continuare, în faptul că în toate cele trei sectoare ale lumii artelor, modificarea raportului de forţe între elementele mai sus menţionate are loc în mod *liber, treptat şi simetric* — începînd de la formele de creaţie narativ-prozaice care se află pe „inelul exterior", prin zonele de tranziţie ale formelor sincretice şi sintetice spre cele care se găsesc în „inelul interior", la cea mai mare depărtare de realitatea vieţii, spre construcţiile artistice „pure".

În lumina celor afirmate mai sus se clarifică şi problema îndelung dezbătută a „esenţei estetice a artei". Este cît se poate de clar că, cu cît mergem mai departe în profunzimea sectoarelor lumii artelor, cu cît ne apropiem mai mult de domeniul creaţiei pur arhitectonice, pur muzicale sau pur coregrafice, cu atît mai „pură" este şi valoarea estetică a reprezentării artistice a lumii ; dimpotrivă, pe măsură ce creşte caracterul reprezentativ, narativitatea, prozaismul etc., cu alte cuvinte, acele forţe care leagă în mod nemijlocit arta de realitatea vieţii, se accentuează pătrunderea unor *informaţii extraestetice diferite*, pe care le atrage după sine torentul reproducerii artistice a vieţii ; ca urmare, arta, fără a fi lipsită de valoarea sa estetică, dobîndeşte din ce în ce mai mult şi valori etice, politice, religioase, documentare, de cronică etc. Este cît se poate de firesc — şi vom discuta în mod special această problemă în capitolul următor — ca în acele situaţii social-istorice care generează necesitatea utilizării pe

scară largă a artei pentru rezolvarea problemelor vieții, pentru participarea la lupta socială, cele mai dezvoltate, mai active și mai încurajate să fie tocmai acele forme ale activității artistice în care *esteticul se interferează cu nonesteticul* — adică cu elementul moral, politic etc., iar în condițiile istorice care generează strădania de a îndepărta arta de practica socială și de a opune „realității monstruoase“ „lumea splendidă a artei“, această „lume“ să se restrîngă la formele „pure“ ale creației artistice, a căror esență este într-adevăr *pur estetică*. În mod analog și teoreticienii, orientîndu-se, de obicei, spre una din cele două situații și absolutizînd-o, ajung la concluzia că însăși esența și natura, valoarea obiectivă a artei ar fi sau pur estetică, sau pur ideologică, morală, religioasă, politică. Dar dacă vom avea în vedere întregul sistem al artelor, va trebui să tragem concluzia că esența artei și valoarea ei socială sînt definite tocmai de *legătura dinamică dintre factorii estetici și extraestetici*, al căror raport diferă în funcție de diferitele „orbite“ ale „sistemului planetar“ al artelor.

Dealtfel, noțiunea de „sectoare de profunzime“ ale activității artistice creatoare, decurgînd din tabelul construit de noi, și care se referă la domeniile cele mai îndepărtate de legătura cu lumea exterioară, trebuie luată în sens relativ, deoarece această noțiune, la fel ca și structura tabelului nostru determinată de ea, sînt corecte numai atunci cînd se analizează raportul și legătura dintre artă și viață în plan *pur gnoseologic* (în planul mișcării de la modalitatea plastică la cea neplastică de generare a formelor artistice). Totuși, legătura dintre artă și realitate poate fi — și chiar trebuie să fie — analizată și în alt plan, și anume planul *funcțional-comunicativ*. Sistemul artei este definit nu numai prin modul în care reflectă și transpune formele lumii reale, ci și prin modul în care se leagă de celelalte forme de activitate practică a oamenilor din sferele

muncii, cunoașterii și comunicării. Și din acest punct de vedere imaginea sectoarelor „interne“ și de „profunzime“ ale lumii artelor devine cu totul alta.

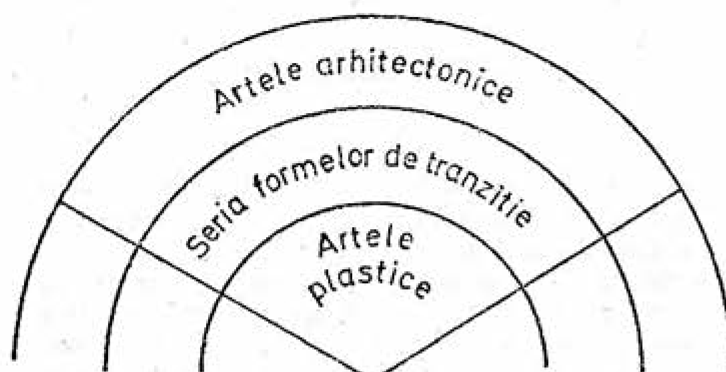
3. Artele bi și monofuncționale

Caracterul bi- sau monofuncțional al artelor poate fi demonstrat cel mai ușor cu ajutorul exemplului oferit de arhitectură. „Purificarea“ aproape totală a formelor ei încă de la începutul existenței sale și utilizarea limbajului raporturilor abstracte spațiu-volum și culoare-factură este condiționată de faptul că arhitectura se regăsește din plin în viața practică și este obligată să-și contopească funcția estetică cu funcția utilitară — mai mult chiar, în cea mai mare parte a cazurilor ea trebuie să subordoneze funcția estetică celei utilitare. Acest lucru este valabil în egală măsură pentru toate artele aplicate, care tocmai de aceea se numesc astfel, deoarece în cazul lor funcția artistică nu este unică, ci se „aplică“ peste funcția utilitară. Din acest punct de vedere, arhitectura, artele aplicate și industriale se situează pe „orbita externă“ a sistemului artelor, iar pictura, grafica, sculptura, fotografia artistică, atunci cînd sînt eliberate de funcția utilitară și nu au decît o singură funcție artistică, se situează în sectoarele „interne“ de profunzime, ale lumii artelor, cel mai departe de sfera activităților practice ale oamenilor. Întrucît în tabelul nostru dispunerea cercurilor pe care se află artele arhitectonice-aplicate și figurative este pur convențională *, avem dreptul de a schimba locurile aces-

* Lucrul acesta nu a fost înțeles de Souriau : ca urmare, absolutizînd primul și cel de-al doilea „nivel“ (după terminologia lui) al creației artistice, a ajuns la ridicarea artelor nonfigurative deasupra celor figurative. Dealtfel, în cadrul general al concepției estetice a criticului francez, această modalitate de abordare a problemei este cît se poate de firească.

tor cercuri, astfel încît domeniul creației arhitectonice să devină exterior în cadrul lumii artelor, limitrof cu practica vieții și legat în mod nemijlocit de aceasta, iar domeniul creației figurative — interior, de profunzime, pur artistic.

Tabelul 35



Trebuie să subliniem că, în ambele familii de arte spațiale, principiul monofuncționalității sau al bifuncționalității nu are valoare absolută, ci numai o importanță de element predominant. În arhitectură și în artele aplicate întîlnim adesea lucrări total lipsite de orice fel de funcție utilitară, care nu au decît încărcătură estetică, după cum în artele figurative, așa cum am mai amintit, se creează nu rareori opere care nu au numai o destinație pur artistică, ci utilitar-artistică, numai că utilitatea lor are alt sens concret decît în arhitectură sau în arta aplicată : dacă acolo ea își găsește expresie, în primul rînd, în servirea necesităților materiale și practice ale existenței, producției și comunicării dintre oameni, aici ea se manifestă în satisfacerea cu precădere a necesităților spirituale practice (dar extraestetice) ale vieții sociale ale oamenilor, precum și ale oamenilor, ale activității lor productive. Astfel, un tablou, o sculptură, o dioramă sau panoramă execu-

tate de artiști pentru expozițiile din muzeele de istorie, etnografie, antropologie sau din muzeele militare, precum și desenele, utilizate ca ilustrații la cele mai felurite opere de știință, sau jucăriile, care au în primul rînd o semnificație pedagogică, reprezintă opere de artă *bifuncționale* în sensul cel mai exact al acestui cuvînt, *utilitar-artistice*, întrucît prima lor funcție și funcția de bază (adică forța care le dă viață) este funcția didactică, pedagogică, informațională, propagandistică, agitatorică, iar sensul artistic și destinația estetică „se adaugă" aici, la fel ca și în artele arhitectonice și aplicate, la funcția extraestetică, practică, de comunicare. Ponderea cea mai mare a avut-o, în acest sens, legătura artei cu religia, care a făcut ca orice *artă religioasă să fie bifuncțională* — atît pictura, cît și arhitectura.

Evident, deosebirea dintre utilitatea spirituală și utilitatea materială nu este deloc neglijabilă, dar în cazul raportului care ne interesează pe noi în momentul de față, ea nu are o importanță de principiu, cu atît mai mult cu cît utilitatea operelor artelor arhitectonice are, uneori, și un caracter material — așa este, de exemplu, valoarea practică a diverselor tipuri de temple și cripte, amulete și talismane, semne de apartenență ale unui om la un anumit trib, familie sau formație militară, însemne ale împăratului sau ale clericilor, inele de logodnă sau insigne memoriale, suvenire etc. În toate aceste cazuri, caracterul utilitar al obiectelor este definit de rolul lor în organizarea unei anumite forme de comunicare socială — politică, religioasă, etică, militară, sportivă, casnică. Pe de altă parte, utilitatea extraestetică a operelor artelor plastice poate fi nu spirituală, ci materială, cum ar fi, de exemplu, utilitatea unui afiș instructiv-tehnologic sau a unui prospect de reclamă.

Lipsa de însemnătate a deosebirilor dintre formele materiale și spirituale ale utilitarismului (repetăm că este vorba numai de caracte-

rul nesemnificativ al acestor deosebiri pentru problema artelor bi- și monofuncționale) se reflectă și în faptul că, atît în sfera arhitectonică a creației, cît și în cea plastică, raportul dintre funcția utilitară și cea artistică este în egală măsură *mobil, dinamic* și *modificabil,* ducînd lent, treptat și aproape insesizabil spre dispariția totală a elementului artistic la una din extremitățile acestui diapazon și la dispariția totală a utilității la cealaltă extremitate. Este știut că mijloacele picturale, grafice, fotografice și sculpturale, la fel ca și mijloacele tehnice, se utilizează larg în scopuri pur practice, lipsite de orice semnificație artistică. Tot așa după cum activitatea artistic-constructivă se învecinează nemijlocit cu imperiul tehnicii pure, tot așa, dincolo de granițele creației artistice plastice se întinde sfera necuprinsă a activității plastice neartistice a omului, sfera desenelor și a diagramelor, a desenelor tehnice și a graficelor, a hărților geografice și a machetelor topografice, a mulajelor și manechinelor, a fotografiilor documentare și a mulajelor plastice. De aceea, trebuie să punem capăt erorii foarte răspîndite după care, orice lucru desenat, pictat în culori, modelat sau fotografiat, ar ține de lumea artelor plastice. Este adevărat că nu este chiar așa de simplu să delimitezi cu toată exactitatea pe unde trece de exemplu frontiera dintre ilustrațiile *pur anatomice și pur tehnice*, desenele cu valoare *binară, artistico-științifică* și schițele *pur artistice* din moștenirea lui Leonardo da Vinci. La fel de greu de sesizat sînt cîteodată și deosebirile dintre o serie de reprezentări sculpturale ale chipului omenesc, care au uneori o însemnătate *pur anatomică,* alteori *artistico-științifică* (să cităm, de exemplu, portretele antropologice ale lui M. Gherasimov) și alteori o însemnătate *pur artistică.* Același lucru trebuie spus și despre granițele dintre valorile pur tehnice, tehnico-artistice și pur artistice din arhitectura și design-ul contemporan ; aici liniile de demarcație

sînt cît se poate de difuze, frontierele se dovedesc a fi alunecoase, acumulările cantitative se transformă insesizabil în mutații calitative. Noțiunea de „serie spectrală“ poate defini și în acest caz cel mai exact această *dinamică a trecerii de la formele extraartistice, utilitare ale activității practice din sfera muncii, cunoașterii, ideologiei, comunicării, la formele complexe, care sintetizează conținutul utilitar și forma artistică și, în sfîrșit, la formele pur artistice ale activității creatoare, epurate de orice utilitaritate.*

Această concluzie nu trebuie să șteargă însă diferența de principiu dintre domeniul creației plastice și domeniul creației arhitectonice, care constă în faptul că ponderea specifică a monofuncționalității și bifuncționalității este *invers proporțională* și, după cît se pare, nu a fost întîmplător faptul că încercarea abstracționismului de a schimba această stare de fapt a rămas fără rezultat. Tocmai în măsura în care volumul informațional al modalității abstracte nonfigurative de construcție a formelor se dovedește a fi limitat în comparație cu volumul corespunzător ocupat de limbajul figurativ în artele spațiale, acesta din urmă poate să se manifeste ca purtător de sine stătător al conținutului artistic în limite mult mai largi decît limbajul creației arhitectonice. De aceea, în familia artelor plastice, ponderea ramurilor „aplicate“ bifuncționale este relativ mică, după cum în domeniul artelor arhitectonice este la fel de modestă ponderea ramurilor pur decorative, monofuncționale. Este elocvent faptul că acestea din urmă iau naștere aici numai ca urmare a pierderii caracterului inițial utilitar în cazul unora din ramurile artelor arhitectonice — cum ar fi, de exemplu, cazul inelelor-peceți din piatră cioplită devenite cu timpul simple ornamente și podoabe, sau al ornamentului emblematic de proveniență inițial magică, devenit cu timpul un simplu procedeu orna-

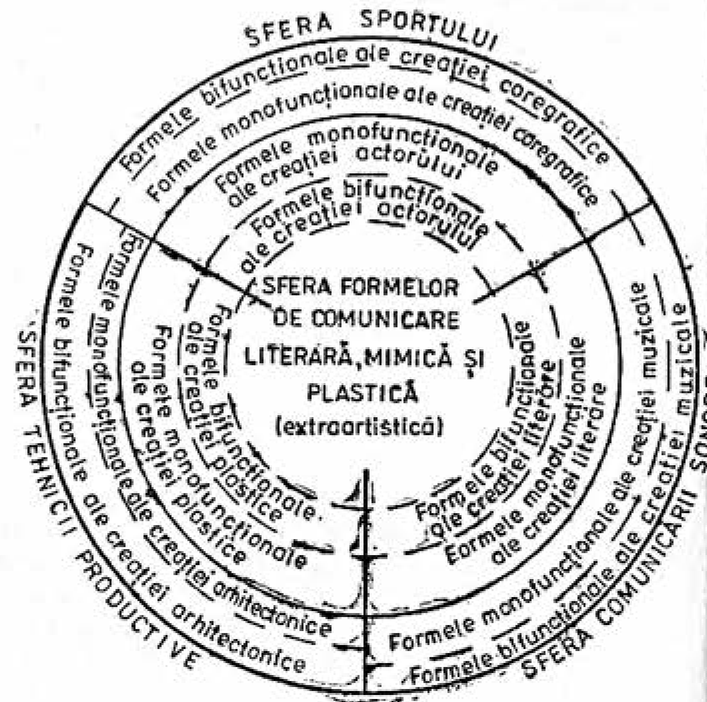
mental de segmentare a suprafeței peretelui, țesăturii sau vasului. În artele plastice, procesul istoric al eliberării creației „libere" de necesitățile utilitare de care era legată (magico-religioase, informațional-comunicative etc.) a fost posibil nu numai în cîteva, ci aproape în toate ramificațiile activității creatoare, deoarece în fiecare dintre ele limbajul plastic asigură un *volum artistic-informațional* suficient.

În toate celelalte domenii ale creației artistice, situația se apropie de cea existentă în artele plastice și nu în cele arhitectonice. Pretutindeni cunoașterea artistică a lumii se înfăptuiește atît prin mijloace „pure", cît și prin mijloace „aplicate". Pretutindeni și de-a lungul întregului proces istoric, principiul monofuncționalității cucerește cea mai mare parte a „genurilor" bifuncționale. Dacă la început, așa cum am avut posibilitatea să ne convingem, împletirea artei în procesul vieții făcea ca toate ramurile artei „muzicale" să fie „aplicate", în zilele noastre sfera de acțiune a bifuncționalității se dovedește a fi relativ îngustă, deși există pretutindeni : în domeniul creației literare, și anume în zona de trecere în care se situează publicistica literară, schița artistică și proza artistico-științifică, domenii care se învecinează cu lumea literaturii extraartistice și a vorbirii colocviale ; la întretăierea dintre arta literară și arta actorului se situează arta oratoriei, în care acțiunea cuvîntului viu se combină organic cu acțiunea mimicii, gesticii oratorului, trecînd pe nesimție în sfera formelor mimice ale comunicării cotidiene dintre oameni, sferă care se întinde dincolo de frontierele artei. În domeniul creației muzicale caracterul bifuncțional se întîlnește la diversele genuri de „muzică aplicată" — muzica militară, sportivă, de cult — forme care fac legătura între muzică și mijloacele de comunicare sonoră utilizate în practica vieții (începînd de la vechile semne militare, pînă la mijloacele de

semnalizare modernă folosite în producție, în transport, în familie, în armată etc. Este vorba, în aceste cazuri, atît despre semnale instrumentale, cît și despre semnale vocale — exclamații, strigăte, chemări etc.). În domeniul creației coregrafice, în zona bifuncționalității se situează gimnastica artistică și toate formele de dans sportiv și artistic a căror latură utilitară constă în valoarea lor practică pentru dezvoltarea fizică a omului și care unesc lumea dansului cu lumea sportului (tot aici poate fi așezat, fără îndoială, și dansul militar, din al cărui trecut bogat s-au păstrat pînă în zilele noastre numai structura ritmico-plastică a marșului de paradă — să mai amintim și de așa-numitul „pas de gîscă" și de numeroase alte elemente pur coregrafice în organizarea mișcării formațiilor militare).

În felul acesta vedem că îmbinarea funcției artistice cu funcția utilitară are loc *în toate domeniile artei*, și nu numai în arhitectură, artele aplicate sau în modelarea artistică a construcțiilor industriale. Și nu este deloc de mirare. Dimpotrivă, strădania omului de a utiliza *pretutindeni* mijloace susceptibile să acționeze pe cale artistică trebuie considerată drept ceva cît se poate de firesc. Vedem, de asemenea, că lumea artelor nu este cîtuși de puțin o „lume" de sine stătătoare, delimitată prin șanțuri de netrecut și ziduri de nestrăbătut de celelalte lumi de esență neartistică, de celelalte domenii ale culturii. Deosebirea calitativă dintre creația artistică și toate celelalte forme de activitate nu exclude, ci, dimpotrivă, presupune interacțiunea acestora. O expresie directă a acestei legături o reprezintă genurile și speciile aplicate, bifuncționale, utilitar-artistice ale artei care se situează, să spunem așa, în regiunile laterale ale imperiului creației artistice și țin în egală măsură de acesta, ca și de producția materială, sport, pedagogie, etc. În aceste regiuni de graniță are loc *trecerea dialectică a non-artei în artă și a artei în non-artă.*

Tabelul 36



Capitolul X

TIPURILE DE ARTĂ ȘI VARIETĂȚILE ACESTORA

După ce am delimitat principalele familii de arte — artele cuvîntului, artele muzicale, plastice etc. — trebuie să ne continuăm analiza, fie și numai pentru faptul că baza materială a fiecăreia dintre aceste familii este cu totul alta. Particularitățile mijloacelor de materializare a conținutului artistic au o însemnătate morfologică uriașă, deoarece materialul servește drept bază de semnalizare sistemului de semne, exercitînd o influență considerabilă asupra capacității acestuia de a purta și de a transmite o anumită informație artistică (să amintim de cunoscuta afirmație a lui A. Moles cu privire la caracterul linear al informației transmise de artă ; 457, 204).

Tocmai de aici decurge și segmentarea tipologică a fiecărei familii de arte. *Tipul de artă reprezintă modalitatea concretă de cunoaștere artistică a lumii în care se realizează un anumit sistem de semne artistice (figurativ, nonfigurativ sau mixt) și se reflectă în baza de semnalizare, definită de caracterul particularităților fizice ale materialului utilizat (sau grupului de materiale asemănătoare).* Și, întrucît în acest domeniu, de obicei, se utilizează materiale diferite și modalități diferite de construcție a formelor, tipul de artă se poate împărți la rîndul său în *varietăți* și *ramuri*, în cadrul cărora calitățile sale fundamentale variază.

Pentru ilustrarea acestor afirmații generale trebuie să examinăm atent fiecare familie de arte în parte.

1. Tipurile și varietățile creației plastice

Artele plastice utilizează un cerc larg de materiale plastice și coloristice, în continuă îmbogățire ca urmare a progresului tehnico-științific. Particularitățile fizice ale fiecăreia dintre ele condiționează și unele din particularitățile estetice, ceea ce conferă, fără îndoială, un anumit specific artistic, de exemplu sculpturii în lemn în comparație cu sculptura în piatră sau în metal. În acest caz vorbim despre diverse *ramuri* ale sculpturii. Dar specificul *tipurilor* de arte plastice și al *varietăților* lor constă nu în baza pur tehnică, ci în cea semiotică, în capacitatea acestor materiale de a modifica posibilitățile plastico-expresive ale artei, iar aceste capacități se dovedesc a fi generale pentru grupuri întregi de materiale : astfel, se evidențiază, de exemplu, lemnul, piatra, metalul, osul etc., ca materiale ale sculpturii, spre deosebire de materialele cu care operează pictura și grafica. Drept criteriu al apropierii sau diferențierii materialelor servește aici după cum se vede, *volumul, caracterul tridimensional,* sau respectiv *suprafața, caracterul bidimensional* al imaginilor create cu ajutorul lor. Tocmai în aceasta constă particularitatea care a definit deosebirea stabilită încă în trecutul îndepărtat dintre *cele două tipuri fundamentale ale artei plastice — pictura și sculptura.*

În legătură cu această chestiune putem aminti că pînă în secolul al XX-lea teoria artei nu delimita grafica drept cel de-al treilea tip independent de artă plastică alături de pictură și sculptură. În triada artelor „frumoase", așa cum se vorbea în Occident începînd cu secolul al XVII-lea, sau a celor „trei arte nobile", cum erau numite în Rusia în secolul al XVIII-lea, alături de pictură și sculptură se afla arhitectura, iar desenul era considerat baza artelor „plastice" sau o varietate a picturii (cf., de ex. *251*). Cu toate acestea, ulterior, desenului a început să i se confere o valoare artistică independentă, iar trăsăturile care îl apropiau de gravură au permis în cele din urmă să fie recunoscută reprezentarea în alb-negru a realității pe o suprafață sau, în general, reprezentarea monocromă pe o suprafață, în toate varietățile ei tehnice (desenul în creion, în cărbune, cu peniță, pastel, precum și gravura în lemn, metal, linoleum etc.) ca *un tip aparte* al artei plastice, numit *grafică*.

După cum am amintit deja, granițele dintre pictură, grafică și sculptură au un caracter relativ, întrucît aceste arte sînt legate printr-o serie întreagă de forme intermediare și de tranziție. În felul acesta, se explică faptul că, la fel ca și în cazul secțiunilor „radiale" ale sistemului artelor, și secțiunile „inelare" ale acestuia au, de asemenea, o structură în trepte, spectrală. De exemplu, desenul în culori de acuarelă sau pastel și gravură în culori se apropie în mod obligatoriu de frontiera care desparte grafica de pictură și în vecinătatea acesteia se află pictura tonală, în care rolul policromiei este redus la minimum. Pe de altă parte, reprezentarea multistratificată pe o suprafață, executată în tehnica *sgraffito,* la fel ca și imaginea gravată pe o suprafață, atinge tangențial sfera sculpturii, care, la rîndul său, începe de la relieful plat *(basorelief)*, compus, de obicei, din volume care se reliefează ușor și reprezentări gravate pe acestea, și se termină cu plastica *ronde bosse* (circulară), care rupe orice fel de legături cu suprafața bidimensională ; între aceste două extremități sînt dispuse diverse „trepte" ale reliefului înalt, iar așa-numitul *relief de perspectivă* reunește într-o singură operă de artă basorelieful, relieful

înalt și plastica *ronde bosse* (cf. *226*). Sculptura

prezintă puncte de contact cu pictura și datorită dreptului său de a recurge la culori. Istoria plasticii cunoaște numeroase exemple de acest gen — și în măștile primitive, și în sculptura antică, și în sculptura medievală în lemn, în sculptura populară în lut, în reliefurile și statuetele contemporane din ceramică sau porțelan etc.

Din acest punct de vedere este interesant să remarcăm încă o împărțire a graficii, care se sprijină pe diferențierea dintre imaginea executată pe o suprafață direct, o singură dată și care, din aceste motive, are caracter *de unicat,* și imaginea executată pe o suprafață de metal, lemn, piatră, sticlă etc., pentru ca ulterior să se obțină *mai multe imprimări ale acesteia* pe hîrtie — respectiv stampe. Aici, particularitățile tehnologice ale activității creatoare sînt condiționate de specificul artistic al „produsului" obținut, atît în ceea ce privește limbajul său plastico-expresiv, cît și rolul pe care îl îndeplinește în cultura artistică a societății (cf. *199 ; 226 ; 239*). Încă și mai departe merge pe acest drum grafica de carte și de ziar, întrucît desenul executat pentru o anumită ediție este reprodus nu de autorul acestuia, de artist (așa cum se întîmplă, de obicei, în cazul stampelor), ci în procesul de producție poligrafică, unde este reprodus în zeci și sute de mii de exemplare și este receptat apoi de cititor-privitor ca un component organic al ediției respective. Din aceste motive, artistul trebuie să țină seamă în aceste cazuri de forma pe care o va căpăta desenul său în reproducerea pe cale poligrafică industrială și, în al doilea rînd, de felul cum se va armoniza cu caracterul de literă utilizat în aceeași pagină și cu întregul ansamblu compozițional al cărții. De aceea desenul, în sensul propriu al cuvîntului se învecinează în mod nemijlocit cu pictura în cadrul tipurilor și varietăților de creație plastică, iar grafica de carte și de ziar — cu o artă specific sintetică (sau sincretică) aflată la interferența dintre arta plastică și literatura scrisă și bine cunoscută prin intermediul unor manifestări cum ar fi reproducerile, afișul, caricatura sau comics-ul, devenit foarte popular în zilele noastre *. În ceea ce privește sculptura, întrucît ea se află în interiorul seriei spectrale, se învecinează, pe de o parte, cu pictura, iar, pe de altă parte, acea varietate a sculpturii cunoscută sub numele de relieful cu perspectivă se apropie tangențial de arta *panoramei.*

Specificul ei constă în faptul că aici se combină reprezentarea picturală bidimensională a fundalului cu toate formele de imagini tridimensionale, începînd de la basorelief și terminînd cu sculptura *ronde bosse* cu specificarea că nu este vorba de o îmbinare mecanică a acestor elemente, ci de una organică : în primul rînd, tocmai legătura dintre ele definește structura specifică a imaginii panoramice ; în al doilea rînd, sculptura intră aici în sinteza mijloacelor plastico-spațiale nu în calitatea care îi este proprie atunci cînd este vorba de sculptură ca tip de artă plastică, ci avînd un cu totul alt rol. Caracterul organic al îmbinării dintre policromia picturală și componentele plastico-spațiale tridimensionale se poate manifesta numai atunci cînd acestea din urmă se subordonează iluziei create prin intermediul imaginii picturale. Sculptura nu ar putea să intre în această sinteză dacă ar păstra diferențierea atît de caracteristică pentru ea dintre materialul de reprezentat și materialul reprezentării ca atare, cu alte cuvinte, să spunem, între trupul, părul, îmbrăcămintea omului, pe de o par-

* Nu trebuie să avem o atitudine disprețuitoare față de acesta din urmă, întrucît și renumitele serii ale lui Bouche sau Effel nu sînt, prin sculptura lor, decît tot niște comics-uri. Aici este important să se stabilească care sînt calitățile ideatice și artistice ale textului și reprezentării din care este alcătuită sinteza. Istoria reproducerii, a caricaturii și a afișului a demonstrat că și aici sînt posibile rezolvări de valoare.

te, și marmora sau bronzul din care este executat monumentul pe de altă parte. Sculptura nu s-ar putea contopi într-un singur tot cu fondul pictural al reprezentării panoramice, chiar dacă s-ar respecta principiile utilizării culorilor în modul convențional care îi este caracteristic. Acest grad de convenționalitate imanent sculpturii trebuie să fie neapărat depășit în acest caz, lucru care se realizează prin utilizarea obiectelor ca atare sau a machetelor acestora, reduse la o anumită scară.

O altă deosebire esențială între arta panoramică și sculptură și pictură constă în faptul că, dacă în cazul unui tablou se presupune că acesta va fi receptat dintr-un singur punct, iar în cazul unei sculpturi ronde bosse ochiul se va deplasa în jurul statuii care rămîne imobilă, în cazul imaginii panoramice — care îl înconjoară din toate părțile pe privitor — va fi vorba de o receptare circulară din interior. O formă de tranziție a panoramei este *diorama*. care se apropie, în ceea ce privește structura și caracterul receptării ei, de vecinul său morfologic — relieful sculptural cu perspectivă.

Analiza tipurilor de artă plastică ar fi incompletă dacă, urmînd o tradiție nefericită, am uita de existența unui alt tip de artă — *arta jucăriei*.

Acest tip de artă nu figurează în tratatele estetice și, în general, despre el s-a scris destul de puțin (cf., de ex. *222 ; 223*). De cele mai multe ori, acest tip de artă este privit — cu rare excepții — mai curînd din punct de vedere pedagogic, decît estetic. Dar pe lîngă o serie de jucării cu funcție pur didactică, mai sînt și altele care dispun în același timp de o valoare artistică reală. Astfel, păpușile sînt receptate de noi ca opere sculpturale de un tip aparte, începînd cu renumitele păpuși de Dîmka și terminînd cu unele produse ale producției industriale moderne, ale căror modele sînt executate de artiști. De aceea, granițele care despart jucăria de statuetă sînt uneori cît se poate de

relative, fapt dovedit, printre altele, și de sculptura sau de opere analoge ale sculpturii japoneze, chineze, ale artei „suvenirurilor" a francezilor, destinate mai curînd decorării interioarelor, decît jocului copiilor. În principiu, orice jucărie care dispune de o valoare artistică poate deveni un ornament al unei camere și este receptată ca o operă de artă a plasticii mărunte. Totuși — și lucrul acesta este deosebit de important — chiar și în astfel de cazuri jucăria se evidențiază, de obicei, prin materialele utilizate pentru producerea ei, precum și prin gradul de concretitudine care decurge de aici, apropiindu-se în mod nemijlocit de arta panoramei : în ambele cazuri descoperim un grad de veridicitate, un anume gen de iluzie necunoscută sculpturii și care ia naștere din faptul că se recurge tocmai la materialele din care sînt făcute obiectele de reprezentat (peruca păpușii, hainele ei etc.).

Mai mult chiar, jucăria poate să meargă mult mai departe decît panorama pe această cale, dobîndind o *dinamicitate potențială* — este vorba mai ales de acele jucării care se bazează pe articularea mobilă a părților componente (de exemplu, păpușile) sau mișcare (jucăriile mecanice). Specificul artistic al acestei varietăți de jucării constă în faptul că întotdeauna creatorul lor trebuie să țină seama de efectul estetic produs de imaginea în mișcare, modificabilă, efect inaccesibil sculpturii. Dar, prin această caracteristică, jucăria de acest tip se apropie de limita care desparte artele spațiale de artele spațial-temporale și în spatele căreia începe sfera artei actorului bazată pe principiul fundamental al *mișcării autonome a formelor plastice*. Vecinul imediat al jucăriei se dovedește a fi aici acea artă a actorului care acționează cu ajutorul unei „jucării" speciale — *păpușa*, păpușa mobilă, fie că este vorba de marionetă, fie de păpușa care se îmbracă pe mînă ca o mănușă. Această apropiere dintre jucărie și arta actorului se manifestă totuși, nu

numai în domeniul acesteia din urmă, ci chiar în cadrul artei plastice, deoarece, operînd cu jucăria, copilul devine, de fapt, un mic actor : el este nevoit să se prefacă a fi un om mare, adult, și să „prefacă" jucăriile în lucruri adevărate. În felul acesta, jucăria devine nu numai un fenomen artistic de sine stătător, ci și un element al creației sincretice infantile — arta jocului.

La confluența acestor două domenii limitrofe ale creației artistice mai apare încă un tip aparte de artă plastică, și anume — *arta machiajului*. Machiajul înfățișează pe chipul actorului un alt om — un personaj dintr-o piesă de teatru sau dintr-un film, creînd în felul acesta, cu ajutorul mijloacelor sale specifice, o imagine asemănătoare cu cea generală în cadrul altor tipuri de creație plastică (cf. *260 ; 291 ; 332*). Față de arta actorului, arta machiajului și arta păpușarului se dovedesc a fi, în consecință, alternative ; în esență, însăși păpușa este un anume fel de „machiaj" actoricesc, un anume fel de mască, cu care actorul își acoperă fața.

Dacă arta jucăriei și arta machiajului flanchează seria artelor plastice dintr-o extremitate, la cealaltă extremitate se găsește în aceeași situație, în zilele noastre, nu numai grafica, ci și un nou tip de artă, și anume — *fotografia artistică*. Apropierea dintre acest tip, pe de o parte, și grafică și pictură, pe de altă parte, constă în faptul că arta fotografiei creează o imagine a lumii în suprafață, într-o reproducere convențională, alb-negru sau multicoloră. Arta fotografiei dublează într-un anume fel posibilitățile graficii și ale picturii, deosebindu-se, totuși, de acestea din urmă nu numai prin mijloacele tehnice, ci și prin faptul că generează — cu ajutorul lor — un raport invers între reflectare și modificarea realității înfățișate : fotografia artistică este întotdeauna artistic-documentară, în timp ce în grafică și pictură chiar și reprezentarea directă a na-

turii include în sine un moment inevitabil al modificării ei în conformitate cu modul în care o vede artistul, în care o sesizează și o înțelege el (cf., în legătură cu aceasta, *231*).

Seria spectrală de tipuri și varietăți ale artelor plastice va arăta, în consecință, în felul următor :

Tabelul 37

Tipurile artei plastice	Fotografia artistică				Sculptura				Arta panoramei		Arta jucăriei		Arta machiajului
	Grafica			Pictura									
Varietățile artelor plastice	Grafica de carte și ziar	Stampa	Desenul		Basorelieful	Relieful înalt	Plastica ronde bosse	Relieful de perspectivă	Diorama	Panorama	Jucăria statică	Jucăria mobilă	

În acest tabel sînt două momente care au nevoie de un comentariu suplimentar. În primul rînd, nu sînt evidențiate (și nu vor fi evidențiate nici în tabelele analoge următoare) *ramurile* fiecărei varietăți de artă în funcție de specificul materialului în care se lucrează (de exemplu, sculptura în lemn, în piatră, în metal etc., sau desenul în creion, peniță, pastel etc.). Enumerarea tuturor acestor ramuri ar fi dificilă și superfluă ; în orice caz, această problemă nu mai ține de sfera esteticii, ci face parte din problematica teoriei fiecărui tip de artă.

În al doilea rînd, există o anumită discrepanță între structura tabelului nostru și practica artistică reală : aceasta constă în faptul că, în tabel, toate tipurile și varietățile de artă

plastică *sînt egale*, ocupă același spațiu ; dar în viața artistică reală, ponderea lor specifică și semnificația socială sînt cu totul și cu totul diferite, și se modifică permanent, în funcție de epocă și de stratul cultural în care se manifestă. În legătură cu aceasta nu ne rămîne decît să repetăm că în capitolul de față al studiului nostru consacrat analizei structurale a sistemului artelor, sîntem nevoiți să facem abstracție de dinamica istorică a raporturilor dintre diferitele modalități de creație artistică, întrucît sarcina noastră este de a scoate în evidență acele legități ale structurii lumii artelor, care să ne dezvăluie raporturile dintre diferitele ei componente în planul cel mai general și mai abstract, în planul posibilităților de principiu ale cunoașterii artistice a realității de către om.

2. Tipurile creației actoricești

Pătrunzînd în domeniul creației actoricești, ne vom lovi încă de la început de faptul că aici lipsește abundența de mijloace și tehnici specifice artelor plastice. Aceasta nu este de mirare, întrucît posibilitățile obiective materiale de creare a structurilor spațial-temporale sînt mult mai limitate decît posibilitățile de concretizare a creației în materiale statice. Dinamismul reprezentării impune recurgerea la mijloace care sînt dinamice *în sine* și pe care le pune la dispoziție în primul rînd omul însuși. Totuși, o examinare mai atentă ne dovedește că aici sînt posibile și alte mijloace de construcție a imaginii plastico-dinamice, mijloace care generează multitudinea de tipuri și varietăți ale artei actorului.

Ar trebui însă ca, atunci cînd vorbim despre locul jucăriei în seria spectrală a artelor, să amintim și de vecinul ei imediat cel mai apropiat din clasa artelor spațial-temporale, și anume *teatrul de păpuși*, în care actorul lu-

creează cu ajutorul unui tip aparte de păpușă mobilă și se dezvăluie pe sine însuși prin intermediul acesteia. În virtutea acestui fapt, limbajul artistic al artei actorului se modifică esențial, iar munca în cadrul teatrului de păpuși devine o profesiune independentă, care impune stăpînirea unei măiestrii specifice, necunoscute actorului obișnuit (cf. *330*). Acest element este suficient pentru a argumenta clasificarea creației actorului-păpușar ca *gen aparte al artei actorului*. Privit în ansamblu, teatrul de marionete și de păpuși se prezintă ca o formă *sintetică* de artă, întrucît reunește eforturile artistice ale sculpturii (nu întîmplător la expozițiile artiștilor sovietici sînt prezentate în mod sistematic păpușile executate de sculptori pentru teatrele de păpuși), artei actorului, literaturii și muzicii.

În imediata vecinătate a creației actorului-păpușar se află *creația actorului din teatrul de umbre*. Aici, ca și în teatrul de păpuși, actorul nu este vizibil, iar imaginea se formează cu ajutorul umbrei aruncate pe ecran. Cît de interesant și de expresiv este acest mod de exprimare ne putem da seama nu numai studiind trecutul istoric nu prea îndelungat al acestui tip de artă în lumea orientală (cf. 293, 133—154, 193—194 etc.), dar și datorită admirabilului spectacol al lui I. Liubimov, intitulat *Zece zile care au zguduit lumea*, unde secvențe întregi sînt rezolvate regizoral prin limbajul teatrului umbrelor, și prin intermediul multor altor experimente care au fost efectuate în ultimii ani în viața noastră teatrală.

Dar asta nu este totul. Practica artistică demonstrează că mai există o posibilitate în arta actorului, și anume aceea în care purtătorul nemijlocit al acțiunii este nu păpușa, și nici umbra actorului, ci *un lucru obișnuit*. Serghei Obrazțov a dat o dată un exemplu interesant, povestind despre pantomima lui Yves Joli pe care o văzuse la Paris : aici dansau... umbrelele.

„Umbrele adevărate. Una bărbătească și una de damă. Umbrelele se plimbau, apoi s-au sărutat. Apoi, în momentul cel mai picant, au fost surprinse de tatăl eroinei, adică de a doua umbrelă bărbătească. Dar era prea tîrziu. La sfîrșitul numărului a apărut o umbrelă de copil"*. Obrazțov însuși interpretează scenele cele mai expresive, folosind biluțe simple de lemn, care se fixează pe degete și „joacă" la fel ca niște adevărați actori.

Dar dacă o altă formă de existență a actorului viu poate fi o biluță de lemn, de ce nu ar putea fi și *o altă ființă vie?* Constatăm că și acest lucru este posibil în creația artistică — cu ajutorul animalelor dresate. Trebuie numai să facem o distincție netă între cazurile în care dresajul din arena circului demonstrează anumite *posibilități tehnice specifice,* apărînd ca un gen aparte de experiment zoopsihologic pe tema „formării reflexelor condiționate" transformat într-un spectacol cu public, și cazurile în care dresajul servește la *montări scenice artistice* ale unor scheciuri umoristice sau satirice, intermezzo-uri, fabule, în care animalele „lucrează" ca niște actori. La vremea sa, ursarul cu ursul care jucau astfel de scene era o figură foarte răspîndită în creația populară, la tîrguri și iarmaroace, iar în circul modern un exemplu strălucit al transformării dresajului într-un tip aparte de artă a actorului îl reprezintă creația familiei Durov, în primul rînd a lui Anatolii Durov (întrucît Vladimir a acordat prioritate aspectului științific și nu celui estetic în munca cu animalele ; vezi, în legătură cu aceasta : *250,* 324—328 ; *208,* 142—143 ; 157 ș.u., 167—169 ; cf., de asemenea, articolul lui V. Durov intitulat *Clovneria cu animalele, 227*). În astfel de „pantomime ale animalelor" actul artistic este înfăptuit, se înțelege, nu de urs

* Această pantomimă și alte cîteva de același gen au fost descrise într-un volum interesant intitulat *Ce și cum în teatrul de păpuși* (*330,* 19—20).

sau de elefant, ci de către dresor, care îndeplinește și rolul de dramaturg și regizor al spectacolului jucat cu animalele. Intențiile sale sînt transpuse în viață de „actorii"-animale, instrumente la fel de docile ale creației sale cum sînt și marionetele din teatrul de păpuși.

Dacă vom face încă un pas înainte în seria spectrală a formelor creației actoricești vom vedea cum *intră în scenă actorul însuși,* în calitate de interpret al operei artistice. Dar și în acest caz întîlnim mai multe posibilități de creație. Prima care se apropie cel mai mult de „pantomima animalelor" și de „pantomima lucrurilor" este *spectacolul de iluzionism.* Trăind alături de primele două în arena circului și pe scena estradei, acest tip de creație artistică nu utilizează numai materialul uman, ci și animalele și orice fel de alte lucruri cu ajutorul cărora iluzionistul-scamator își înfăptuiește „miraculoasele" sale transformări. Dar eroul principal rămîne întotdeauna *el însuși* magicianul, vrăjitorul, cel care este în stare să facă cu ușurință și fără efort orice lucru imposibil sau de necrezut. Oare aceasta este o artă? Oare nu avem a face aici mai curînd cu demonstrarea unor virtuți pur tehnice? Vom da și aici același răspuns ca și în cazul analizei dresajului : activitatea iluzionistului poate fi — și uneori și este — o demonstrație extraestetică a tehnicii unei anumite forme de activitate, dar ea poate să fie — și adeseori chiar este — și un *monolog actoricesc de pantomimă cu un limbaj aparte,* în care se creează o imagine fantastică a vrăjitorului, magicianului *.

* În interesanta lucrare a lui A. Vadimov și M. Trivas, intitulată *De la magicienii antichității la iluzioniștii zilelor noastre* este prezentat un material deosebit de vast care confirmă această modalitate de înțelegere a acestui gen aparte de artă. Pe lîngă aceasta, autorii acestei cărți au demonstrat în mod convingător că, în trecut, arta iluzionistului s-a

În sfîrşit, mai există încă un tip de artă actoricească — cel mai important — pe care îl vom numi *pantomima dramatică*, avînd în vedere acele forme de reprezentare a omului de către om (sau de reprezentare a unui animal — dacă e să ne gîndim la *Pasărea albastră* a lui Maeterlinck), în care actorul lucrează cu mijloacele plastico-dinamice proprii. Să amintim că pantomima, în sensul curent al cuvîntului, reprezintă o formă de creaţie de sinteză, coregrafico-actoricească. Stanislavski vorbea aici de „acţiunile fizice" ale actorului, spre deosebire de activitatea sa prin intermediul cuvîntului. În teatrul şi în cinematograful contemporan acest tip de creaţie actoricească se foloseşte de obicei numai fragmentar şi episodic, ceea ce nu modifică însă statutul său de sine stătător în sistemul artelor. Acest lucru decurge nu numai din considerente de ordin strict teoretic, ci şi din existenţa, pe de o parte, a unei întregi etape istorice a creaţiei actorului legată de cinematograful mut şi, pe de altă parte, de filmele sonore mai deosebite, dar admirabile din punct de vedere artistic, cum ar fi *Insula pustie* a lui K. Sindo sau *Rugăciunea* lui G. Abuladze. În ceea ce priveşte acest tip de artă a actorului, care ocupă în arta zilelor noastre poziţia de frunte, trebuie să spunem că ea are un caracter de sinteză, reunind limbajul „acţiunilor fizice" cu limbajul cuvîntului artistic. Prin aceasta, creaţia actorului se contopeşte cu domeniul învecinat de creaţie, şi anume cu arta cuvîntului.

Dealtfel, pentru ca arta actorului să se contopească într-un singur tot cu creaţia literară, este necesară nu numai dramaturgia, ca să-i dea actorului textul rolului, ci şi prezenţa unui

manifestat nu în forma sa scenică, ci în cea „aplicată", care reprezenta un element important al diferitelor ritualuri religioase (*186*, 11—13). Cartea are un admirabil indice bibliografic.

alt participant specific al sintezei scenice, şi anume a *regizorului*.

Arta regizorală este un adevărat element de legătură între literatură şi acţiunea actorului. Ea este indispensabilă atunci cînd : a) creaţia actorilor încetează să mai fie o improvizaţie, dobîndindu-şi o bază solidă, fixă, literar-dramatică ; b) acest plan dramaturgic al acţiunii presupune interacţiunea mai multor actori precum şi includerea unor componente plastice, muzicale şi de altă natură în spectacol. În mod corespunzător, regizorul devine *interpretul* şi *coordonatorul* eforturilor creatoare ale tuturor participanţilor la realizarea spectacolului (sau filmului) — ale actorilor, scenografului, compozitorului etc. Aceste funcţiuni necesită un talent de o factură deosebită şi o măiestrie specifică. Pe de o parte, regizorul, la fel ca şi scriitorul, creează în imaginaţie, devenind astfel un receptor direct şi un fel de coautor al dramaturgului. Dar, pe de altă parte, imaginile care se creează în fantezia regizorului seamănă, prin forma lor, cu imaginile create de actori şi tocmai datorită acestui fapt pot fi comunicate actorilor — parţial povestite, parţial demonstrate — şi jucate în mod adecvat.

În felul acesta, fiind coautor al dramaturgului, regizorul este, împreună cu el, „primul actor", cel care joacă, fie chiar şi numai în imaginaţie, dar pentru toată trupa. Tocmai din aceste motive arta regizorului poate fi privită ca un *tip aparte* de creaţie actoricească situat în imediata vecinătate a artei literare *.

* După definiţia lui V. Nemirovici-Dancenko, „regizorul este o fiinţă cu trei feţe :

1) regizorul — interpretator ; el este cel care arată cum să joci, de aceea poate fi numit regizor-actor sau regizor-pedagog ;

2) regizorul — oglindă, cel care reflectă calităţile individuale ale actorului şi

3) regizorul — organizator al întregului spectacol" (*276*, 256).

Seria spectrală a tipurilor artei actorului arată, în consecință, în felul următor :

Tabelul 38

Îmbinarea creației plastice și actoricești (actorul cu păpușă ; actorul și machiajul)	Arta actorului în teatrul de umbre	Arta dresorului în pantomimă	Arta iluzionistului	Pantomima dramatică actoricească	Arta regizorului	Arta mimico-literară a actorului

3. Tipurile și varietățile artei cuvîntului

Trecînd la analiza morfologică a artei cuvîntului, trebuie să respingem de la bun început ideea că aici am avea a face numai cu literatura artistică. „Arta cuvîntului" este o noțiune care include un cerc mai larg de fenomene artistice decît termenul „literatură", deoarece, în conformitate cu înțelesul literal al noțiunii în discuție, ea desemnează *toate formele de creație artistică realizate cu ajutorul cuvîntului.* Care sînt acestea, care sînt tipurile artei cuvîntului ?

În primul rînd, este vorba aici de *literatura orală* și de *literatura scrisă.*

La prima vedere, deosebirile dintre literatura orală și cea scrisă pot să pară atît de neesențiale, încît trezește îndoieli însăși desemnarea lor ca *tipuri* ale artei cuvîntului. Totuși, o examinare mai atentă ne arată că deosebirile sînt cît se poate de profunde și nu sînt apreciate de noi de obicei așa cum s-ar cuveni probabil din cauza faptului că, timp de mai multe sute de ani, literatura orală a fost înlăturată aproape total din circuitul cultural de către literatura scrisă. *Arta cuvîntului viu* — cum ar

fi numită literatura orală — s-a format ca urmare a destrămării sincretismului inițial al creației „muzicale". Deși perioada de apogeu a acestui tip de artă a trecut deja demult, atunci cînd clasificăm formele de creație literară sîntem obligați să ținem totuși seama de existența sa și să-i evidențiem particularitățile. Și atunci vom vedea că deosebirile dintre literatura orală și cea scrisă sînt cît se poate de serioase ; ele vizează însuși procesul de creație literară și structura operelor artistice create, caracterul receptării lor estetice, funcția comunicativă în viața culturală a omului *. Să ne oprim pe scurt asupra tuturor acestor probleme.

1. În sfera literaturii orale, creația artistică este indisolubil legată de interpretarea artistică, în timp ce literatura scrisă rupe această unitate istorică inițială dintre creația „primară" și „secundară", ceea ce duce la apariția a două noi tipuri de artiști ai cuvîntului : unul dintre ei a primit numele de *scriitor*, celălalt de *declamator, artist care recită.* Dealtfel, arta recitatorului nu este indispensabilă în această nouă situație artistico-istorică, deoarece scriitorul a descoperit posibilitatea de a se adresa direct — deși nu întru totul nemijlocit — auditorilor săi (care s-au transformat din ascultători ai operelor lui în cititori ai acesteia). Vom vedea imediat ce consecințe artistice a avut acest lucru și vom arăta prin ce se deosebește creația scriitorului de creația precursorului său în domeniul artei literare.

Creația acestuia din urmă a avut în mod inevitabil un caracter de *improvizație sau semiimprovizație.* Neavînd o modalitate de consolidare materială, creațiile poetice nu se înstrăi-

* Cf. despre aceasta și articolul lui P. Bogatîriov și R. Jakobson, *Folclorul ca formă specială de creație* (*178*, 369 ș.u.).

nau de personalitatea creatoare, nu își dobîndeau independența față de aceasta, nu dobîndeau o existență obiectivă de sine stătătoare, cum aveau încă de la început operele pictorului. În acest sens, creația „literatului" antic sau popular se asemăna cu creația actorului din perioada precinematografică care, în mod indispensabil, include în sine o doză de improvizație chiar și atunci cînd întruchipează un text dramatic și o viziune regizorală care îi sînt date și nu sînt pasibile de nici un fel de modificări. Dar cu atît mai amplu și mai liber a trebuit să se manifeste elementul improvizației în creația literară orală, în care interpretul și autorul erau *una și aceeași persoană* și care, din această cauză, era în măsură mult mai mică condiționată de modele exterioare, date dinainte și care nu-i permiteau să opereze liber. În ceea ce privește creația scriitorului, aceasta, separîndu-se de creația interpretativă, a încetat, în primul rînd, să mai fie o repetare a unuia și aceluiași act creator — acest act devenind astfel *unic, irepetabil*. În al doilea rînd, acestei creații i s-a răpit libertatea de improvizare, dar, în schimb, a dobîndit o nouă calitate estetică importantă, și anume *cea mai înaltă măsură a măiestriei constructive*. Datorită faptului că opera care ia naștere trăiește nu numai în imaginația creatorului, ci se și obiectivează sub forma înregistrării scrise, fiecare parte poate fi reluată și prelucrată oricît de mult și ori de cîte ori, în vederea obținerii unei „calități" cît mai înalte și a armonizării ei depline cu celelalte părți componente ale operei și cu scopurile artistice ale acesteia. În felul acesta, și elementele și structura procesului de creație se dovedesc a fi *principial deosebite* în cazul literaturii orale și al celei scrise. În fața noastră se află două tipuri diferite de talent creator, două tipuri diferite de maeștri, două tipuri diferite de interacțiune între inspirație și muncă, două sisteme semiotice diferite în care este fixat și consolidat procesul de creație. Este de

la sine înțeles că toate acestea nu pot să nu ducă la apariția unor deosebiri esențiale și în rezultatul artistic ca atare — între operele literaturii orale și ale celei scrise.

3. Aceste deosebiri își găsesc expresie în primul rînd în faptul că, în esență, *cuvîntul* ca material al creației literare orale reprezintă „semnul primar" al conținutului intelectual-emoțional exprimat de el, iar cuvîntul scris este „un semn secundar", sau „un semn al semnului" („umbra umbrei", cum ar fi putut spune Platon). Prin aceasta, cuvîntul scris se îndepărtează de la conținutul spiritual exprimat de el mult mai mult decît cuvîntul în forma sa orală. Iată de ce, în *literatura orală cuvîntul poartă în sine un volum mai mare de informație emoțională decît în literatura scrisă* — deoarece sunetul permite să se întruchipeze și să se transmită sentimente cu ajutorul cuvîntului, trăiri și dispoziții sufletești ale omului în mod nemijlocit, cu anumite intonații, la fel ca și în muzică — și nu este deloc întîmplătoare legătura directă dintre literatura orală și muzică, atît în arta primitivă „muzicală", cît și în folclor ! Pierderea formei sonore micșorează simțitor încărcătura emoțională a imaginilor literare. În felul acesta, devine ușor de înțeles profunda limitare a literaturii orale la *forma poetică, versificată*, întrucît aceasta era cea care asigura posibilități optime de realizare a particularităților emoțional-expresive ale creației literare și tot de aici decurge faptul semnificativ că literatura scrisă s-a orientat, în esență, spre *genurile prozaice*, în care în primul plan al creației apărea elementul intelectual, al cugetării. Dar, și în cazurile în care literatura orală s-a adresat prozei, iar cea scrisă poeziei, deosebirile dintre aceste tipuri de creație literară au continuat să se resimtă. Este ușor să ne convingem de acest lucru dacă ne gîndim de ce nu toate operele literare scrise în formă versificată pot fi interpretate cu același

succes pe scenă de către un recitator şi de ce, pe de altă parte, multe povestiri orale admirabile — cum ar fi, de exemplu, cele ale lui Iraklie Andronikov — pălesc simţitor atunci cînd sînt publicate, pierzîndu-şi anumite laturi ale conţinutului lor artistic. Poezia permite în chip şi mai firesc — mai mult chiar, impune! — transpunerea în formă sonoră, cu cît este mai poetică prin însăşi esenţa sa, adică cu cît este mai mare încărcătura emoţională, cu cît este mai lirică, mai muzicală * şi, dimpotrivă, este cu atît mai greu de citit cu voce tare şi mai adecvată pentru cititul în gînd, cu cît este mai intelectualizată, destinată mai curînd unei activizări a imaginaţiei decît unei trăiri nemijlocite. Versurile lui Pasternak, fără îndoială, pot fi recepţionate mai greu pe cale sonoră, decît, să spunem versurile poetesei Ahmatova, iar poezia lui Rilke, spre deosebire de poezia lui Hikmet se adresează, în primul rînd, cititului în gînd. În mod analog, opera literară în proză este mai accesibilă reproducerii sonore atunci cînd este mai lirică, atunci cînd povesteşte mai puţin anumite evenimente şi relatează mai curînd modul de receptare a acestora de către povestitor — principalul erou liric al unor astfel de opere. În măsura în care genul liric al literaturii are la bază „autoexprimarea" autorului — spovedania acestuia, relatarea celor văzute şi trăite, a amintirilor, monologul interior etc., etc. — maestrul cuvîntului recitat are posibilitatea să-şi rezolve direct principala sa sarcină — *crearea imaginii*

---

* Muzicalitatea cuvîntului viu ca o calitate indispensabilă a unei interpretării superioare a textului literar este recunoscută de toţi recitatorii noştri; au scris despre aceasta V. Iahontov (*340*), S. Kocearean (*245*), I. Smolenski (*304*). Acesta din urmă a spus în una din lucrările sale că versurile „dobîndesc viaţă pe deplin numai atunci cînd sînt sonorizate prin intermediul vocii; în acest sens ele se înrudesc cu operele muzicale" (*304*, 50).

povestitorului vorbind „în numele" eroului liric al operei (care, evident, nu trebuie să fie neapărat un *alter ego* al autorului). În măsura în care naraţiunea literară a genului epic îndepărtează, într-o măsură sau alta, pe „povestitor" de textura imagistică a lucrării şi se străduieşte să ajungă la o obiectivizare pură a reprezentării, acest mijloc plastic specific pentru literatura scrisă devine o piedică greu de trecut în calea interpretării unor astfel de opere de către recitatori.

Toate cele spuse mai sus ne permit să fim întru totul de acord cu V. Gusev, care spune că: „oralitatea în sine reprezintă o altă formă a existenţei estetice a cuvîntului" (*205*, 91). Vom mai adăuga doar că acest lucru este valabil nu numai pentru folclor.

3. Deosebirile dintre literatura orală şi cea scrisă se exprimă în mod cît se poate de clar în acţiunea lor asupra omului. Această problemă a fost pusă deja de Herder şi a fost examinată de el cu acurateţea dialectică care îi era caracteristică. „Tipărirea cărţilor — scria el — a adus multe lucruri bune; dar ea a provocat şi o pagubă deloc neglijabilă creaţiei poetice, acţiunii sale imediate. Cîndva, versurile răsunau în mijlocul oamenilor, sub acompaniament de harpă, înviorate de vocea, sufletul şi inima cîntăreţului sau poetului; acum le vedem tipărite frumos, negru pe alb... Cît de mult a cîştigat poezia în calitatea sa de artă, şi cît de mult a pierdut în ceea ce priveşte acţiunea ei nemijlocită!" (*56*, 194—195).

Într-adevăr, faptul că operele literaturii orale se adresează *auzului*, iar operele literaturii scrise — *văzului* şi, prin intermediul acestuia, *imaginaţiei* şi intelectului cititorului, antrenează cele mai importante mecanisme psihologice ale conştiinţei umane în general, şi ale celei estetice în particular. Aceasta pentru că receptarea vizuală şi auditivă, în pofida apropierii dintre ele, a legăturii reciproce şi a posibilităţii de a se înlocui reciproc în anumite limite,

diferă foarte mult în privința capacităților lor informaționale și a legăturii cu imaginația omului, cu emoțiile și gîndirea acestuia. Aici nu este vorba numai de faptul că textul în forma sa sonoră este receptat cu mai multă emoție, iar textul citit cu mai multă rațiune, ci de faptul că în primul caz primim o *interpretare intonațional-imagistică a textului respectiv gata formulată*, pe care nu ne mai rămîne decît fie s-o receptăm și s-o trăim, să ne-o însușim din punct de vedere emoțional, fie s-o respingem și să ne indignăm, în timp ce în cel de-al doilea caz noi sîntem aceia care *elaborăm în mod independent această interpretare*, segmentînd în mod creator textul în conformitate cu toată bogăția și irepetabilitatea lumii noastre spirituale, a experienței noastre de viață, a culturii noastre artistice.

Mai există aici încă o deosebire esențială. Ea constă în faptul că, de regulă, receptarea literaturii orale este un fenomen *colectiv* — în orice caz *ea poate fi întotdeauna colectivă* (de exemplu o poveste pe care o istorisește bunica nepotului poate fi ascultată în același timp și de prietenii acestuia ; versurile transmise la radio pot fi ascultate de un singur om, sau de toată familia, sau de o mulțime de oameni adunați în piață într-o zi de sărbătoare) și include în sine un anumit *impuls psiho-estetic spre colectivism* (astfel, atunci cînd ascultăm o poveste, relatarea unui prieten sau un concert radiodifuzat, de obicei ne străduim să atragem la acest proces și pe ceilalți membri ai familiei sau pe prieteni, transformînd în felul acesta receptarea individuală într-o receptare colectivă). În ceea ce privește receptarea literaturii scrise, aceasta nu poate fi colectivă și nu este vorba aici de faptul că este greu, din punct de vedere fizic, ca un grup de oameni să citească împreună o carte, ci de faptul că acest lucru este *greu din punct de vedere psihologic*. Citirea unei nuvele, a unui roman, poem ne permite să ne oprim în orice moment

pentru a medita, pentru a ne reîntoarce la cele citite deja, ba chiar să o luăm înainte etc., etc. ; pe lîngă aceasta, procesul cititului necesită o activitate mai intensă a imaginației individuale ; toate acestea îl obligă pe cititor să se izoleze, să se individualizeze față de ceilalți, să nu caute nici un fel de contacte psihologice cu aceștia pe parcursul receptării operelor artistice. Acest contact va fi căutat numai *post factum*, după ce s-a terminat actul receptării, în timp ce, atunci cînd ascultăm aceeași operă, acest contact este, dacă nu indispensabil, cel puțin posibil, *tocmai în procesul* receptării artistice, care nu se va mai deosebi atît de mult în cazul fiecărui ascultător sub influența interpretării creatoare individuale, ci mai curînd *se va apropia, se va unifica* prin intermediul interpretării propuse de către interpret și pe care el o *transmite emoțional* tuturor ascultătorilor săi, le-o *insuflă*. (În acest sens, este cît se poate de neavenită părerea destul de larg răspîndită — chiar și în cercurile actorilor și declamatorilor — după care pe scenă sau la radio se poate citi *orice* operă literară și *orice* operă literară cîștigă atunci cînd este interpretată bine de către un recitator. În realitate, numai analiza textului ca atare ne poate arăta *în ce direcție este orientată o anumită operă* — spre prezentarea sonoră și receptarea concomitentă de către o masă de oameni sau spre citirea concentrată de către fiecare în parte).

În felul acesta, receptarea literaturii scrise este un proces psihologic mult mai intim, decît receptarea literaturii orale și se explică prin faptul că literatura scrisă se adresează în măsură mult mai mare decît literatura orală *omului ca PERSONALITATE* și cere acestuia să-și antreneze în procesul de receptare toate calitățile personale, și nu numai acele părți ale conștiinței care fac din el o componentă a unei anumite colectivități. De aceea, dezvoltarea literaturii scrise în detrimentul literaturii orale este legată nu numai și nu pur și simplu de îm-

prejurări de ordin exterior, cum ar fi descoperirea scrisului, apoi a tiparului, răspîndirea științei de carte, ci și de procese sociale mai profunde, cum ar fi *formarea și dezvoltarea calităților personalității la un cerc din ce în ce mai larg de consumatori de valori literar-artistice.*

4. De aici rezultă că deosebirile dintre aceste două tipuri de creație literară se reflectă și în rolul lor ca instrumente ale comunicării sociale. Literatura orală reprezintă un mijloc mai eficient al unirii oamenilor, al legării lor într-o unitate a dispoziției sufletești, a stării spirituale, direcționării sentimentelor și gîndurilor, un mijloc de depășire a divergențelor, a închistării individuale a lumii spirituale a fiecărei personalități. Totuși, această forță comunicativă a literaturii orale este legată în mod dialectic și de o anumită *slăbiciune* a ei, și anume de dimensiunea razei de acțiune a energiei ei comunicative. Căci este evident că orice cuvînt în forma sa sonoră poate acționa numai asupra unui colectiv limitat de ascultători, care se poate strînge la un moment dat într-un anumit loc. Este deosebit de mare însemnătatea mijloacelor de comunicare radiofonice, care permit să se reunească un număr mare de auditori, indiferent de locul real în care se află aceștia. Dar nici posibilitățile cuvîntului radiodifuzat nu sînt aici nelimitate, întrucît receptarea sa este legată de o condiție primară cum ar fi, de exemplu, înțelegerea limbii în care este efectuată transmisiunea.

Literatura scrisă, care nu are capacitatea de a diferenția la oameni ceea ce este comun de ceea ce este individual și de a-i uni printr-o anumită comunitate spirituală așa cum face literatura orală, își „răscumpără“ această lipsă nu numai prin faptul că activizează elementul individual în cadrul fiecărei personalități umane, dar mai ales pentru că depășește limitele înguste ale razei de acțiune a cuvîntului în forma sa sonoră și pătrunde, să spunem așa, într-un spațiu operativ care nu cunoaște nici

un fel de granițe. Dacă, la început, în perioada evoluției literar-artistice naționale închise, limba mai ridica anumite dificultăți, folosirea ulterioară pe scară largă a traducerilor a făcut *ca fiecare operă a literaturii scrise să devină o valoare general umană, în sensul cel mai exact al acestui cuvînt.*

Considerăm că am adus suficiente argumente în favoarea delimitării literaturii orale și scrise ca două tipuri independente ale artei literare. Mai mult chiar, avem acum dreptul să le adăugăm un al treilea tip, și anume — *arta cititului.*

S-a încetățenit obișnuința de a privi această artă ca o varietate a *artei actorului.* Fără îndoială, în anumite privințe, cel care citește se apropie de actor și trebuie să stăpînească o serie de tehnici ale artei actorului. Dar, cu toate acestea, legătura dintre aceste două forme de activitate artistică este *în mod exclusiv* o apropiere, o înrudire, o relație de vecinătate — și nu întîmplător în seria spectrală a artelor elaborată de noi, arta cititului se situează în *imediata vecinătate* a creației actoricești. Dar aceasta din urmă, luată ca atare, în stare pură, așa cum am subliniat, este o artă mimică și îmbinarea acțiunilor fizice cu recitatul, caracteristică pentru actorul teatrului dramatic sau al cinematografului sonor, este o formă sintetică de creație, care contopește într-un singur tot pantomima și arta cuvîntului sonor. De aceea, definirea artei cititului drept „teatrul cu un singur actor“ este cît se poate de relativă. El se prezintă ca atare într-un singur caz limită, reprezentat în trecut de creația lui K. Gorbunov, iar în vremea noastră reluat de V. Rețepter. Chiar și la Iahontov, deși el și-a numit arta în acest fel, elementele pur teatrale nu au fost niciodată egale în comparație cu cuvîntul ca atare, reprezentînd numai niște accesorii, adaptări cu semnificație particulară și, în principiu, cu caracter neobligatoriu.

Este mult mai corectă definirea artei cititului drept „arta cuvîntului sonor" — așa cum este numită în volumele de articole destinate ei în mod special *(225)* și tot așa și-a intitulat cartea și I. Smolenski *(304)*, pentru că, într-adevăr, ea aparține prin esența sa *sferei artei cuvîntului și nu artei actorului* *, care este numai o artă „secundară", de reproducere și interpretare (tot așa după cum interpretarea muzicală este un tip al artei muzicale și nu al altei arte). Ca și literatura scrisă, arta cititului este un rezultat al *declinului literaturii orale ;* ea este posibilă și necesară numai pentru că literatura s-a transformat din orală în scrisă.

Acestea sînt cele trei tipuri de arte ale cuvîntului. În ceea ce privește varietățile acestor tipuri, trebuie să arătăm, în primul rînd, care sînt cele două varietăți ale literaturii scrise : prima este *arta compunerii,* care nu mai necesită nici un fel de explicații în plus, deoarece tot ceea ce s-a spus mai sus cu privire la literatura scrisă se referă în primul rînd la aceasta ; cea de-a doua este *arta traducerii artistice* și ea trebuie să devină obiectul unei analize speciale.

În anii din urmă, în știința literară au apărut o serie de studii aprofundate consacrate problemelor de teoria traducerii (*331, 336 ; 268*). Lucrul acesta ne scutește de necesitatea unei analize detaliate a acestei varietăți a artei literare și ne permite să formulăm numai cîteva din considerațiile cele mai importante din punct de vedere morfologic (care au stat mai puțin în atenția specialiștilor în arta literară).

Arta traducerii nu este numai o formă aparte, ci chiar o formă unică de creație artistică „secundară". Toate celelalte forme ale acesteia reprezintă, de fapt, niște variante ale ar-

* Nu este întîmplător că, așa cum ne dovedește practica, marii actori sînt, de regulă, cititori mediocri, dacă nu chiar slabi, iar marii recitatori actori mediocri (sau nu sînt deloc actori).

tei interpretării, fie că este vorba de creația regizorului, a actorului, a dirijorului, a muzicianului, dansatorului sau recitatorului. Arta traducerii se apropie de acestea prin faptul că și ea reproduce o operă artistică deja existentă, nu creează ceva absolut original prin efortul creator independent al artistului. Dar în nici o altă privință arta traducerii nu mai seamănă deloc cu artele interpretative. Specificul său se explică prin faptul că, în literatură, *gradul de independență al semnului față de sens este incomparabil mai mare decît în toate celelalte arte.* Caracterul convențional al codului lingvistic permite existența mai multor limbi naționale în același timp, adică *a mai multor modalități de exprimare a uneia și aceleiași informații.* Dar utilizarea semnelor limbii în sens artistic și metaforic le răpește acea *independență absolută* față de conținutul exprimat, care este caracteristică, de exemplu, limbajului științific și tuturor celorlalte sfere ale comunicării prin intermediul cuvîntului. În arta cuvîntului, această situație se reflectă în mod diferit de la caz la caz, în poezie mai consecvent decît în proză, iar în literatura orală mai consecvent decît în cea scrisă. Lucrul este ușor de înțeles — cu cît este mai mare rolul jucat de forma exterioară, fonetică a cuvîntului, nemijlocit legată de muzicalitatea sa, precum și de „forma interioară" a cuvîntului, deosebit de însemnată în poezie, cu atît mai strînsă este legătura dintre construcțiile metaforice literare și conținutul artistic al cărui purtător sînt. Iată de ce proza se poate traduce mult mai ușor decît poezia, deși chiar și în cazul unui text în proză, nu este posibilă aceeași exactitate care se obține, de exemplu, în transcodarea unui text științifico-teoretic în altă limbă.

Această *dialectică a traductibilității și intraductibilității* literaturii artistice dintr-o limbă națională în alta explică, de fapt, de ce, pe de o parte, operele în proză ale artei cuvîntului se pot reproduce într-un sistem de semne ling-

vistice străine de sistemul originar în care au fost concepute și de ce, pe de altă parte, această reproducere nu reprezintă decît o varietate aparte a unei activități artistice creatoare — *arta traducerii.* Dacă traducerea unui text neartistic necesită din partea traducătorului numai o desăvîrșită cunoaștere a celor două limbi și a terminologiei specifice textului în cauză, în schimb, traducerea unui text literar va fi aproape de original numai în cazul în care traducătorul va fi capabil *să creeze din materialul unei limbi construcții metaforice care să fie foarte apropiate în privința conținutului lor artistic construcțiilor total diferite ca formă ale celeilalte limbi.* Iar această capacitate nu este altceva decît *o varietate a talentului creator, a harului artistic,* fapt dovedit în primul rînd nu de deducții istorice, ci de experiența reală a istoriei poeziei în care adevărații maeștri ai traducerilor au fost tocmai marii poeți — în Rusia, de exemplu, de la Jukovski și Pușkin la Pasternak și Marșak. Pe lîngă aceasta, talentul traducătorului are anumite trăsături specifice, ceea ce face ca nu orice mare poet să fie înclinat să traducă sau să manifeste talent în acest domeniu — și putem numi aici pe Nekrasov, Blok sau Maiakovski.

În felul acesta, arta traducerii ne apare ca o *varietate de sine stătătoare a literaturii artistice scrise ;* spunem a literaturii scrise, deoarece literatura orală, în virtutea instabilității ei concrete, face imposibilă realizarea unei traduceri artistice de valoare.

În ceea ce privește împărțirea literaturii orale în varietăți, trebuie să spunem că acestea sînt legate de formele ei fundamentale istorice de existență : 1) de componența istorică a vechii arte „muzicale" ; 2) de poezia folclorică ; 3) de arta de sine stătătoare a povestirii, larg răspîndită în cultura orășenească, atestată în existența cotidiană și cuprinzînd un cerc larg de genuri (de la anecdotă pînă la un anumit tip de nuvelă) ; 4) de aceeași artă, ridicată însă pe podiumul scenei (să amintim aici măcar nu-

mele lui Iraklie Andronikov și al Elisabetei Auerbach) și pierzîndu-și, în acest fel, caracterul anonim și de variantă. În felul acesta, pentru delimitarea varietăților de sine stătătoare ale creației literare orale, o importanță primordială prezintă emanciparea sa de legătura cu celelalte componente ale complexelor primare „muzicale" și folclorice. Ea devine o artă *a cuvîntului* numai în ultimele două cazuri, dintre care unul este direct legat de arta de a citi, iar cel de-al doilea de arta literară a „compunerii".

În arta recitatorului este greu să se delimiteze anumite varietăți clare, dacă o analizăm în aceleași planuri în care am analizat literatura orală și scrisă. Există însă un nivel esențial al analizei morfologice, care ne dezvăluie *capacitatea tuturor celor trei tipuri de artă literară de a se bifurca în forme de creație „aplicată".*

Astfel, în literatura orală, fenomenelor pur artistice evidențiate de noi li se opune *elocvența* sau *arta oratoriei.* Să reamintim faptul că în estetica secolului al XVIII-lea și de la începutul secolului al XIX-lea era unanim acceptată delimitarea elocvenței alături de poezie ca două tipuri ale „artelor frumoase" sau ale „artelor cuvîntului" și abia ulterior estetica a început s-o ignoreze și să pună semnul egalității între „arta cuvîntului" și „literatura artistică". Considerînd că este absolut necesar să se repare această nedreptate, vom reînapoia elocvenței locul care i se cuvine de drept în sistemul artelor, indiferent de metamorfozele pe care a trebuit să le îndure în istoria culturii și despre care am vorbit deja în partea a doua a studiului nostru (și la care vom mai reveni în partea a patra) *.

* În completare la cele afirmate vom cita un fragment grăitor dintr-un tratat anonim intitulat *Încercare de teorie a științelor literare*, apărut în 1832 la St. Petersburg : „Științele literare (arta cuvîntului — M. K.) au două tipuri principale : literatura în

Literaturii scrise ca tip de creație literară pur artistică îi corespunde tipul de literatură reprezentat de *publicistica artistică*. În fond, publicistica artistică a ocupat locul artei oratorice în aceeași măsură în care literatura scrisă a înlăturat și a înlocuit formele de comunicare orală. Deoarece un alt moștenitor al literaturii orale a fost arta de a citi, și aceasta trebuia să „reacționeze" într-un mod sau altul la acest proces, întrucît publicistica artistică nu putea să înlocuiască perfect arta oratorică. Pînă nu demult, arta de a citi a întîmpinat dificultăți în dorința ei de a ajuta publicistica artistică, deoarece nu existau mijloacele tehnice necesare pentru aceasta. Însă, atunci cînd au apărut și s-au încetățenit noile mijloace de comunicare în masă, cum ar fi radioul și televiziunea, au apărut și aceste mijloace ; ca urmare, a luat naștere o nouă profesiune specială — *profesiunea crainicului* pe care o putem privi, pe drept cuvînt, ca pe o formă „aplicată" a artei de a citi (este suficient să amintim aici numele lui Iuri Levitan, ca să înțelegem clar în ce măsură putem vorbi aici de o *artă* adevărată). Specificul artei crainicului constă în faptul că, spre deosebire de arta recitatorului, ea reproduce *texte neartistice*, dobîndind, în acest fel, un *caracter bifuncțional* ; de arta oratorică — artă tot bifuncțională — arta crainicului se deosebește prin faptul că *reproduce un text venit din afară* și nu creat de însuși interpretul său ; în același timp la fel ca și arta cititului, ea reprezintă o formă a creației *interpretative*.

proză sau elocvența și literatura versificată sau poezia. Acestea, extrăgîndu-și bogățiile din același izvor și folosind același instrument — cuvîntul, și, în general, fiind atît de strîns legate încît nu poate exista o elocvență adevărată acolo unde nu există poezie și nu poate exista poezie adevărată acolo unde nu există elocvență, se deosebesc între ele : a) prin obiectul care în elocvență trebuie să fie întotdeauna real, iar în poezie poate să fie și presupus, imaginat, miraculos, posibil sau imposibil ; b) prin scop, căci scopul elocvenței este de a învăța cu plăcere, iar al poeziei de a înveseli cu povețe. Oratorul vorbește mai mult pentru ceilalți ; uitînd de el însuși, el trăiește și acționează mai mult asupra celor cărora se străduiește să le transmită sentimentele sale. Poetul, dimpotrivă, fiind el însuși transportat, uită tot ; îl interesează foarte puțin dacă ceilalți se ocupă sau nu de el, el cîntă adesea pentru sine ; c) prin capacitățile după care se conduc. Elocvența se poate spune că este o cugetare, îmbrăcată în cîteva flori ale imaginației ; iar poezia este o imagine condusă de cuget. Elocvența este mai curînd limbajul gîndurilor ; poezia — mai curînd al simțămintelor și pasiunilor. În sfîrșit, d) prin forma de reprezentare..." (*279*, 11—12).

În felul acesta, familia artelor cuvîntului, spre deosebire de vecinii săi (artele plastice și artele actoricești), prezintă o *stratificare interioară bidimensională* — atît de importantă este, în cadrul lor, ponderea formelor „aplicate" de creație. Această particularitate a sa este ușor de explicat : cuvîntul joacă un rol infinit mai mare în sfera comunicării decît imaginea plastică și gestul ; el este larg folosit în scopuri utilitar-artistice deoarece dă naștere unor structuri definite stabile — *tipurile de artă literară aplicată.*

În ansamblu, seria spectrală a tipurilor de arte ale cuvîntului arată în felul următor :

Tabelul 39

Arta literar-mimică a actorului	Arta crainicului	Arta oratorică (elocvența)		Publicistica artistică		Îmbinarea imaginii și a cuvîntului
	Arta recitatorului	Literatura orală		Literatura scrisă		
		Arta povestirii la amatori	Arta povestirii scenice (semiimprovizată)	Arta compunerii	Arta traducerii	

4. Tipurile și varietățile artei muzicale

În sfera artelor muzicale ne lovim de o abundență de mijloace de materializare care depășește cu mult posibilitățile artei cuvîntului și care se poate compara numai cu tabloul pe care l-am găsit în cadrul artelor plastice. De fapt, este și firesc să fie așa — deoarece muzica operează nu numai cu materialul care aparține în mod nemijlocit omului (sunetul vocii sale), ci și cu nenumărate timbre obținute pe cale artificială, cu ajutorul unor operații anumite în care sînt implicate obiecte naturale sau instrumente tehnice. În mod corespunzător, în creația muzicală fiecare instrument (trompeta, corul, vioara, contrabasul etc., inclusiv vocea umană în toate variantele ei de timbru), fiecare grupă de instrumente (de suflat, cu coarde, de percuție etc. inclusiv vocile umane), fiecare modalitate a producerii sunetelor (cu mîna, cu buzele, cu ajutorul electricității etc.), în fine, fiecare modalitate de utilizare a sunetului (solo, în ansambluri, în orchestre etc.) *formează o ramură sau varietate mai mult sau mai puțin largă și relativ independentă a muzicii ca artă.*

În funcție de aceasta, teoreticienii muzicii rezolvă, de obicei, și sarcinile legate de clasificarea muzicii, delimitînd muzica vocală de cea instrumentală și împărțind-o pe aceasta din urmă în funcție de modalitatea de producere a sunetului în muzică generată de instrumente de percuție, cu coarde, de suflat, cu claviatură etc. Recunoscînd corectitudinea acestui principiu de clasificare, îl considerăm totuși de ordin secundar și nu fundamental, așadar nepotrivit pentru delimitarea *tipurilor* artei muzicale (tot așa după cum deosebirea dintre sculptura în piatră și cea în lemn, sau dintre desenul în acuarelă și cel în pastel nu le transformă în tipuri ale artelor plastice). Ca segmentare fundamentală și punct de pornire în analiza artelor muzicale trebuie luat un principiu analog segmentării

artelor cuvîntului. Deși muzica este o artă a sunetului, existența ei artistică nu se limitează la lumea sunetelor, ci poate viețui și fără acestea, adică în forma consemnării grafice. Orice înregistrare pe note este evident destinată interpretării sonore, dar, luată în sine, ca atare, ea reprezintă o modalitate de fixare a operelor artei muzicale, pe care o putem aprecia și în afara interpretării ei, pînă la momentul interpretării și indiferent de calitatea interpretării. Pe de altă parte, muzica poate apărea chiar și în procesul de creație, adică poate fi o improvizație sau o semi-improvizație, după cum poate fi și rezultatul unor opere deja create. În felul acesta, observăm că există trei tipuri de artă muzicală : *arta compozițională* (care a existat pînă în vremurile din urmă sub forma de *„muzică scrisă“* *), *creația muzicală de improvizație și execuția muzicală.*

Analogia cu segmentarea tipologică a artelor literare pe care o constatăm aici nu este cîtuși de puțin întîmplătoare, deoarece în ambele cazuri avem a face cu un sistem de semne sonore, care pot fi transcodate cu ajutorul unui sistem grafic de semne. Este cît se poate de firesc ca în cazul unei asemenea muzici, la fel ca și în cazul literaturii, să se constate o modificare radicală a structurii creației în sine : creația „primordială“, compozițională se separă de interpretare și operează cu semnele grafice ale notelor, în timp ce creația pur interpretativă, „secundară“, se limitează la execuția originalului ales pentru a fi reprodus, la sonorizarea acestuia.

Este adevărat că nu putem să nu vedem aici și deosebirile esențiale dintre muzică și arta cuvîntului. Acestea își găsesc expresie, în primul rînd, în faptul că „muzica scrisă“ nu poate

* Termenul „muzică scrisă“ îi aparține lui Asafiev, care o deosebea de „muzica tradiției orale“ (*198*, 11—12 ; *174*, 107).

să atingă acel grad de independență valorică pe care îl atinge literatura scrisă — deoarece sunetul muzical, transpus din sfera acustică în sfera reprezentării grafice vizuale este în bună măsură sărăcit. Dacă înregistrarea grafică, notele, pot fi receptate din punct de vedere estetic, lucrul acesta este posibil numai în măsura în care ele sînt sonorizate de imaginație, de „auzul muzical intern" al unui cititor avizat, căruia i s-au format legături asociative foarte solide și precise între reprezentarea sunetului prin note și sunetul real. Și totuși, nici chiar pentru un muzician profesionist, citirea unei partituri nu poate înlocui ascultarea muzicii respective și, chiar dacă, în viitorul îndepărtat, toți oamenii vor învăța să citească notele cu aceeași ușurință și consecvență cu care citesc acum cărțile, nici măcar atunci „muzica scrisă" nu va ocupa același loc cu literatura, deoarece cuvîntul este *un purtător absolut convențional al informației poetice,* în timp ce intonația sonoră reprezintă *expresia ei directă, nemijlocită, necondiționată.* Acestea sînt particularitățile „muzicii scrise" care însă nu îi schimbă statutul ei morfologic în seria artelor muzicale, ci permit doar să se precizeze mai exact rolul pe care îl deține în cultura artistică și care este ceva mai modest decît cel al literaturii scrise. Pe de altă parte, importanța creației de improvizație este incomparabil mai mare în sfera culturii muzicale decît importanța literaturii orale în sfera artelor cuvîntului — și este mai mare exact în măsura în care *necesitatea estetică* a realizării sonore a operei muzicale întrece *posibilitatea estetică* de realizare sonoră a operei literare.

Creația muzicală de improvizație ca tip al artei muzicale cuprinde o serie de forme istorice ca : 1) componenta muzicală a artei sincretice „muzicale" a antichității ; 2) muzica populară ca o ramură relativ de sine stătătoare a folclorului ; 3) forma larg răspîndită în cultura orășenească a muzicii de amatori, practicată în familie (este vorba de creația barzilor și menestrelilor

„contemporani", cum sînt adesea numiți pe nedrept ironic, sau de corurile care se cîntă la petreceri, în excursii turistice și în alte situații ale vieții sociale) ; 4) unul din tipurile muzicii concertistice de jazz care utilizează larg variațiile improvizate pe tema lucrărilor interpretate.

Arta execuției muzicale, reprezentînd un produs al „destrămării" sincretismului folcloric „muzical" inițial dintre compunere și execuție, s-a dezvoltat ca un tip aparte de artă tocmai datorită faptului că s-a diferențiat de creația „maternă", în special prin caracterul specific al talentului muzicantului respectiv și prin tipul aparte de profundă specializare a măiestriei artistice (cîntărețului sau pianistului, violonistului, dirijorului etc.) și, în al doilea rînd, prin structura sa binară, care decurge din faptul că execuția unei opere reprezintă, în mod obligatoriu, și o anumită interpretare a acesteia, îmbogățind creația compozitorului cu un nou „strat" de conținut, generat prin actul creației interpretative ; în mod corespunzător, și receptarea artei interpretative este orientată în direcția „stratificării" în gînd de către ascultător a operei de artă în scopul comparării „straturilor" de bază ale acesteia — cel aparținînd compozitorului și cel aparținînd interpretului (sau interpreților).

Dacă formele de existență ale „muzicii de tradiție orală" seamănă cu formele de existență ale literaturii orale, în schimb, diferențierea internă a celorlalte două tipuri de creație muzicală nu poate să nu fie profund specifică, deoarece aici își găsesc expresie specificul material și artistic al artelor literare, pe de o parte, și al celor muzicale pe de altă parte. Astfel, arta traducerii, reprezentînd o varietate de sine stătătoare a literaturii scrise, nu este posibilă în cadrul „muzicii scrise", al cărei limbaj, în pofida oricăror trăsături de ordin național, este general accesibil și nu permite nici un fel de traducere ; pe lîngă aceasta, nici publicistica artistică, nici arta oratorică, nici arta crainicului nu au analogii în domeniul muzicii, deoarece în afara

hotarelor muzicii, limbajul acesteia nu este folosit ca instrument de cultură independent și de aceea muzica „aplicată" — muzica militară, sportivă, de cult — rămîne la nivelul genurilor muzicale, fără a reprezenta tipuri independente ale artei muzicale. Pe de altă parte, o particularitate a acesteia din urmă constă și în faptul că, spre deosebire de artele literare, al căror material este unitar, arta muzicală cuprinde, așa cum am remarcat deja, un diapazon foarte larg de mijloace materiale — de la vocea umană care cîntă o melodie, pînă la loviturile ritmice ale instrumentelor de percuție. Diversele tipuri de sunete — cîntecul vocii umane, cîntatul la diferite instrumente — de percuție, cu coarde, electrice — prezintă particularități estetice și acustice specifice și, prin urmare, și o structură aparte a texturii artistico-metaforice. Tocmai acesta este lucrul care ne permite să le delimităm ca *varietăți independente ale artei execuției muzicale.* Pentru arta compozițională, nici una din aceste deosebiri nu prezintă o importanță esențială, de principiu, deoarece în procesul compunerii muzicii scrise și al reproducerii înregistrării scrise a notelor, toate aceste tipuri de sunete sînt, în principiu, egale (un bun violonist nu poate fi în același timp și un bun cîntăreț, pianist, ghitarist, fagotist sau percutor, compozitorul însă „stăpînește" la fel de bine toate aceste instrumente). De aici rezultă că „muzica scrisă" nu are subîmpărțiri interioare, legate de multitudinea tipurilor de sunete muzicale, în timp ce arta execuției muzicale și, parțial, „muzica de tradiție orală" se segmentează tocmai la acest nivel. Deosebirile între modalitățile de diferențiere internă a acestor tipuri de creație muzicală se explică prin faptul că, în interiorul lor, se conturează în mod diferit și raportul dintre materialul instrumental și cel vocal.

Creația muzicală de improvizație este, în esență, o muzică vocală și include muzica instrumentală de cele mai multe ori numai cu statut de acompaniament. Tocmai aceasta era și structura vechii arte „muzicale" antice și așa s-a perpetuat ea în cadrul creației folclorice. În muzica practicată în familie situația se păstrează, în esență, neschimbată — în cea mai mare parte a cazurilor avem a face aici tot cu muzica vocală. Chiar și instrumente deosebit de populare în mediul familial, cum ar fi ghitara sau acordeonul, se folosesc, cu rare excepții, numai ca instrumente de acompaniat vocea, și nu în calitate de soliste, spre deosebire de arta execuției muzicale, unde acestea, alături de cea mai mare parte a celorlalte instrumente muzicale, funcționează și independent, fie solo, fie în cadrul unui ansamblu de instrumente. În legătură cu aceasta, trebuie să spunem că importanța sunetelor instrumentale crește foarte mult în cadrul execuției muzicale, unde ele devin *egale ca valoare* cu sunetele emise de vocea umană, privită aici pur și simplu ca unul dintre instrumente, ca un mijloc natural de producere a sunetelor. Pe scena estradei, cîntărețul nu are prioritate față de pianist, violoncelist sau saxofonist, iar aceștia din urmă intră la fel de bine într-o legătură de ansamblu cu el ca și între ei (unul dintre cele mai elocvente exemple în acest sens este suita vocal-instrumentală a lui Șostakovici pe versurile lui Blok). Din aceste motive pentru segmentarea internă a artei execuției muzicale ar fi nejustificată opunerea muzicii vocale față de cea instrumentală, luată în ansamblu. Această împărțire poate avea sens numai în cazul „muzicii de tradiție orală", dar în arta execuției muzicale criteriul de diferențiere este altul. Diversele modalități de producere a sunetelor conturate de-a lungul istoriei și care sînt cuprinse în arta execuției muzicale pot părea la prima vedere o îngrămădire haotică de procedee tehnice și nuanțe de timbru corespunzătoare acestora. Dar o analiză mai atentă ne va demonstra totuși că și aici acționează o *legitate obiectivă* sub a cărei influență

arta execuţiei muzicale se transformă într-o *serie spectrală a modalităţilor de creaţie muzicală* cu o anumită organizare internă.

La una din extremităţile acestei serii se află *cîntecul*, sau mai exact spus, *prozodia muzicală* (întrucît este vorba acum de cîntec în sensul strict muzical al cuvîntului, făcîndu-se abstracţie de latura lui literar-poetică). Particularităţile acestei varietăţi a artei execuţiei artistice constau, în primul rînd, în faptul că *legătura dintre modalitatea de producere a sunetului şi latura umană a conţinutului exprimat este aici directă şi nemijlocită* — întrucît cîntecul reprezintă limbajul natural al sentimentelor noastre şi este strîns legat, pe de o parte, de vorbire (ca limbaj la fel de firesc al omului pentru exprimarea gîndurilor lui *) şi, pe de altă parte, de capacitatea generată de fiziologia omului (şi a anumitor animale) de a exprima anumite mutaţii emoţionale prin intermediul sunetului. În al doilea rînd, cîntecul se caracterizează prin *melodicitatea* care derivă din capacitatea specifică vocii umane de a asigura o curgere neîntreruptă a sunetului, fixînd sau modificînd liber înălţimea şi structura ritmică a acestuia. Această melodicitate a permis cîntecului să modeleze cu o mare exactitate viaţa emoţională a omului, care reprezintă ea însăşi o *curgere neîntreruptă*, o trecere a stărilor sufleteşti din una în alta.

Dacă vocea umană — acest străvechi instrument muzical — nu a rămas totuşi unicul mijloc de creaţie artistică muzicală, asta se datorează faptului că posibilităţile sale de timbru, intensitate, înălţime şi ritm sînt foarte limitate. Istoria culturii muzicale ne arată cum au fost

---

* K. Marx şi Fr. Engels în *Ideologia germană* au definit limba drept o „conştiinţă reală", forma de existenţă nemijlocită a gîndului uman (*455*, vol. 3, 29), iar N. Cernîşevski împărţea cîntatul în „natural" şi „artificial", considerîndu-l pe primul, alături de vorbire, drept o expresie nemijlocită a stărilor sufleteşti ale omului (*99*, vol. II, 61—63).

căutate în permanenţă modalităţi de depăşire a acestei limitări — începînd de la simpla intensificare a sunetului vocii ca atare cu ajutorul ansamblurilor corale de mai multe voci şi pînă la amplificarea vocii cîntăreţului cu ajutorul microfonului ; de la organizarea colectivului de cîntăreţi la unison pînă la combinările cele mai diferite de mai multe voci femeieşti şi bărbăteşti ; de la elaborarea unor tehnici speciale de respiraţie şi a unor procedee speciale de mînuire a vocii în scopul lărgirii diapazonului ei de înălţime şi a posibilităţilor ei ritmice pînă la „minunile" realizate în acest sens de tehnica înregistrării pe bandă de magnetofon. Dar toate aceste eforturi nu au dus la rezolvarea radicală a sarcinii. Această rezolvare putea fi găsită numai pe calea inventării, perfecţionării şi înmulţirii *mijloacelor artificiale de producere a sunetelor*, care trebuiau nu atît să lărgească, cît să şteargă graniţele puse în faţa posibilităţilor de expresie ale cîntecului de către însăşi natura vocii umane. Instrumentele muzicale permiteau să se opereze cu noi timbre, necunoscute vocii umane, cu un registru mult mai mare de înălţimi şi intensităţi, cu un arsenal incomparabil mai mare de ritmuri.

Continuînd clasificarea modalităţilor de producere a sunetelor din acest punct de vedere şi definind seria spectrală a varietăţilor de arte ale execuţiei muzicale, trebuie să delimităm imediat după muzica vocală muzica executată la instrumente de suflat. Vecinătatea lor imediată (fixată nu numai teoretic, ci şi istoric !) se defineşte prin faptul că instrumentele de suflat reprezintă un fel de prelungire directă a vocii umane : ele sînt puse în funcţiune, în esenţă, de către acelaşi aparat anatomic şi păstrează structura melodică şi organizarea fluxului muzical cunoscute şi proprii vocii umane. Pe lîngă aceasta, instrumentele de suflat transformă energia expiraţiei umane într-o mulţime de timbre esenţiale diferite de cîntecul vocal, amplificînd în acelaşi timp într-o măsură con-

siderabilă intensitatea sunetului și lărgind posibilitățile de înălțime și ritmice ale vocii umane. Toate acestea sînt posibile datorită faptului că, în cadrul grupei de instrumente muzicale la care ne referim, în ajutorul vocii vine și mîna care participă tot mai activ în procesul de direcționare a producerii sunetelor — începînd de la cele mai simple mișcări ale degetelor, pînă la tehnica foarte complicată a execuției la orgă. Orga, și, alături de ea, armonica și acordeonul prezintă un interes deosebit pentru teoria spectrală avansată de noi, deoarece acestea se află la granița dintre modalitățile de producere a sunetelor muzicale cu mîna și, respectiv, cu gura, desemnînd trecerea unuia în celălalt. Deși țin în continuare de grupul instrumentelor de suflat, ele s-au rupt totuși definitiv de legătura directă cu organele respiratorii, caracteristică celorlalte instrumente de suflat, și au devenit manuale, la fel ca toate celelalte instrumente cu coarde sau de percuție (cîntatul la orgă și la acordeon este cel mai aproape, ca tehnică, de cîntatul la pian). În felul acesta pătrundem într-o nouă secțiune morfologică a artei execuției muzicale, legată de tehnica *pur manuală a producerii sunetelor* (participarea picioarelor, care are loc în unele cazuri, nu este decît de ordin secundar).

Este clar că producerea sunetelor cu ajutorul mișcării degetelor se află și mai departe de cîntecul vocal decît modalitatea de producere a sunetelor cu ajutorul buzelor. De aceea, exprimarea mutațiilor emoționale are loc aici într-un mod *și mai mijlocit și mai înstrăinat*. Acest fapt s-a reflectat deosebit de clar în special în prima etapă a istoriei culturii muzicale, cînd mîna era capabilă să producă numai sunete ritmice obținute prin lovire, total lipsite de capacitatea de a forma structuri melodice, imanentă cîntecului vocal și preluată de la acesta de către instrumentele muzicale de suflat. Cîntatul la tamtam, tobă și alte instrumente de percuție

a dus la crearea unor structuri muzicale pur ritmice care aveau o pondere specifică exclusivă în cultura muzicală primitivă și pe care și-o păstrează pînă astăzi în cazul unor popoare din Orient și din Africa, dobîndind un rafinament deosebit în împletitura unor modele ritmice *. Cu toate acestea, simpla virtuozitate și îmbinarea în ansamblu a unei serii de instrumente de percuție de diferite timbruri, nu puteau asigura existența stabilă și cît de cît amplă și independentă a muzicii de percuție. Unilateralitatea organizării pur ritmice a texturii muzicale a dus, în mod inevitabil, la concluzia că muzica de percuție s-a dovedit a avea un conținut foarte sărac și rolul ei a fost redus, în consecință, la crearea unui anumit fond muzical și a unei „rețele structurale“ ritmice pentru cîntec și dans, ulterior și pentru celelalte instrumente muzicale (sau diferite genuri de ansambluri și orchestre).

Deși în zilele noastre jazz-ul a mărit considerabil rolul instrumentelor de percuție, conferindu-le chiar dreptul de a se produce solo în apariții episodice, locul lor în cultura muzicală nu s-a modificat principial și nici nu se poate

* Spre deosebire de muzica contemporană, muzica primitivă acordă cea mai mare importanță ritmului, iar acest ritm este considerabil mai complicat, mai variat și mai bogat, decît în simfoniile noastre“ (*394*, 298). Despre acest lucru vorbesc și foarte mulți alți etnografi și muzicologi.

Deosebit de interesantă este și presupunerea lui B. Asafiev : preponderența muzicii instrumentale de percuție în culturile muzicale primitive era legată de faptul că „conștiința umană a recurs foarte multă vreme la diferite forme de disimulare a timbrului vocii umane prin intermediul «mascării» lui cu ajutorul timbrurilor instrumentale, străine de intonația vie care era interzisă de tabu (*tabu*-ul intonațional)“. Totuși cauza definitorie era alta — „arta primitivă a rămas atît de multă vreme închisă între granițele intonațiilor timbrurilor de percuție“ deoarece acestea erau dictate de acei stimuli «muți» — care erau pasul, gestul, mimica, dansul“ (*174*, 13).

modifica. Existența de sine stătătoare a muzicii instrumentale cere să se stabilească o legătură între elementul ritmic și elementul melodic, ba mai mult chiar, impune subordonarea primului față de cel de-al doilea (cf. *261*, 35—37). Căci raportul dintre aceste două componente principale ale culturii muzicale se definește prin *legătura lor cu cele două planuri ale vieții emoționale sau de expresie a omului*. Unul din ele este planul *spiritual*, condiționat de activitatea conștiinței și concentrînd stările sufletești și procesele specifice omului ; cel de-al doilea plan este planul *fiziologic*, condiționat de activitatea de viață biologică a organismului și care îl apropie pe om de animale. Segmentarea ritmică, „punctarea" și periodicitatea sînt proprii oricărei mișcări materiale și, în particular, vieții biologice (ritmul mersului, al bătăilor inimii, al respirației etc.) și atinge în mod nemijlocit și „cercul inferior" al vieții emoționale a omului impunînd mijloace adecvate de întruchipare artistică — în muzică, în dans. De aceea, în amîndouă aceste arte, tocmai latura ritmică este mijlocul fundamental de exprimare a „bazei" fiziologice a mutațiilor spirituale, în timp ce partea melodică (care se manifestă într-un mod specific și în dans, așa cum vom vedea mai departe) poartă în sine, în esență, conținutul spiritual al emoțiilor, conștientizarea sentimentului și interpretarea trăirilor.

Este cît se poate de grăitor faptul că, cu cît este mai activ evidențiată baza ritmică a texturii muzicale, cu atît este mai puternică, mai „motrice", mai mobilizatoare rezonanța pe care o trezește o astfel de muzică în ascultător, mergînd pînă la baterea tactului cu mîna sau piciorul, sau resimțirea dorinței „de a te avînta la dans" etc. Și, dimpotrivă, receptarea muzicii melodice nu trezește nici un fel de excitații fizice, motrice, activizînd mecanismele psihice ale imaginației, compasiunii, reflecției. Iată de ce instrumentele de percuție au jucat un rol atît

de important în perioadele timpurii ale istoriei culturii muzicale, și iată de ce, în continuare, ele s-au retras din ce în ce mai mult într-un plan îndepărtat, mai ales după ce oamenii au descoperit posibilitatea de a folosi modalitatea de producere a sunetelor pe cale manuală pentru obținerea unor imagini muzicale. Această posibilitate a fost oferită de inventarea *instrumentelor cu coarde*.

Străbunul acestora a fost arcul de vînătoare. Sunetul produs de vibrația corzii sale întinse i-a dus pe străbunii noștri îndepărtați la gîndul utilizării acestui mijloc de producere a sunetelor în scopuri strict muzicale. În felul acesta a luat naștere, probabil, primul instrument cu coarde ciupite, a cărui perfecționare a urmat, în continuare, direcțiile : 1) măririi numărului de strune, b) utilizării unor coarde cu proprietăți acustice diferite și c) introducerii unui rezonator. Toate acestea au permis instrumentelor cu coarde ciupite *să se depărteze de principiul strict ritmic al generării formelor muzicale, caracteristic muzicii de percuție, și să se apropie de principiul melodic de construcție a formelor, specific cîntatului vocal și la instrumente de suflat*. Totuși, experiența istorică a dovedit că această mișcare nu a mers prea departe, întrucît în limitele tehnicii ciupitului nu putea fi depășită „punctarea" fragmentară a texturii sonore și nu se putea ajunge la acea *continuitate* atît de importantă pentru expresivitatea muzicală, la *fluența* modulațiilor de înălțime și la *melodicitatea* seriei sonore muzicale. De aceea, nici balalaica, nici ghitara, nici zurna, nici banjoul, nici chiar cel mai complex instrument din această grupă — harpa — nu au reușit să aducă muzica instrumentală la egal cu cea vocală, fapt dovedit și de folclorul diverselor popoare și de gîndirea estetică a Greciei antice.

Necesitatea depășirii acestei limitări a modalității de producere a sunetelor cu ajutorul coardelor ciupite a îndreptat gîndirea muzicală a omenirii pe două căi diferite. Prima a fost

drumul creării *unor instrumente cu coarde frecate* al căror sunet s-a dovedit a fi atît de apropiat de melodicitatea cîntecului vocal, încît au început să-și dispute prioritatea cu instrumentele de suflat în cadrul muzicii instrumentale moderne ; oricum, este greu de găsit un instrument care „să semene“ mai mult cu vocea umană decît vioara. Această posibilitate de a-l „reprezenta“ pe om în lumea sunetelor artificiale a făcut ca în orchestrele simfonice și în ansamblurile de cameră, grupul instrumentelor cu coarde frecate să ocupe o poziție dominantă, fără de care pur și simplu nici nu ne putem imagina evoluția simfonismului european din ultimele trei secole.

O a doua direcție de perfecționare a principiului de producere a sunetelor prin intermediul coardelor ciupite a fost crearea în cultura muzicală a grupei de instrumente cu *coarde lovite* sau cu *claviatură și coarde*. Folosindu-se alt procedeu decît în cazul instrumentelor cu coarde frecate s-a obținut același efect, uneori chiar superior, întrucît eliberarea miinii de pe arcuș și transformarea tuturor celor zece degete în instrumente de producere concomitentă și neîntreruptă a sunetelor a permis mărirea considerabilă a numărului de strune, obținîndu-se, în felul acesta, acea „orchestralitate“ a sunetelor care face ca pianul să fie un instrument muzical atît de bogat în privința diapazonului acustic (*174*, 160—161).

În același timp, este deosebit de elocvent faptul că, la scurt timp după inventarea și perfecționarea sa, pianul a înlăturat clavecinul — înaintașul său direct — întrucît modalitatea de producere a sunetelor prin ciupirea strunelor — și nu prin lovire, ca în cazul pianului, limita considerabil posibilitățile de expresie ale clavecinului, conferind mișcării sunetului un caracter fragmentar și punctat.

În secolul al XX-lea, în destinul creației muzicale a început să-și spună cuvîntul dezvoltarea tehnicii. Influența ei a avut aici un dublu caracter : pe de o parte, inventarea celor mai diferite cu putință instrumente muzicale a lărgit posibilitățile muzicii în domeniul timbrului, registrului și intensității, reflectîndu-se, în același timp, și în tehnica execuției. Pe de altă parte, progresul tehnic a exercitat o influență considerabilă și asupra creației compoziționale, permițînd unor anumite procedee tehnice să fixeze în așa fel muzica compusă, încît sonorizarea ei ulterioară nu mai necesită nici un fel de interpreți — este vorba de muzica electronică, muzica programată, muzica înregistrată pe bandă de magnetofon sau pe ANS (aparat denumit astfel de inventatorul său după inițialele lui A. N. Skreabin) care sună exact așa cum a fost ea codificată de către compozitor. În felul acesta, dacă instrumentele muzicale electrice nu introduc modificări esențiale în practica execuției muzicale, apariția muzicii programate ascunde în sine posibilități deosebit de importante de *depășire a rupturii de veacuri dintre compunere și execuție*. Cum vor fi utilizate aceste posibilități — aceasta ne-o va arăta viitorul.

Seria spectrală a tipurilor și varietăților creației muzicale va dobîndi, în felul acesta, următoarea structură :

Tabelul 40

Contopirea muzicii cu dansul	Execuția muzicală							Creația muzicală de improvizație		Creația compozițională		Îmbinarea muzicii cu lumina (culoarea) în mișcare
	La instrumente de percuție	La instrumente cu coarde ciupite	La instrumente cu coarde frecate	La instrumente cu coarde și claviatură	La instrumente de suflat cu claviatură	La instrumente de suflat	Prozodia muzicală	Cîntat cu acompaniament instrumental	Improvizația instrumentală	Muzica scrisă	Muzica programată	
	Arta dirijorului											

Sînt două momente în acest tabel care necesită comentarii. Primul se referă la *locul artei dirijorului*. Este vorba de faptul că această varietate a creației interpretative, unică în felul ei, în măsura în care se fundamentează, pe de o parte, pe un talent specific și pe o tehnică specifică, iar, pe de altă parte, ia naștere numai în cazul interpretărilor de către un ansamblu, fiind însă facultativă chiar și aici (micile ansambluri de tipul cvartetului, instrumental sau vocal, sau ansamblurile mai mari de tipul orchestrei de estradă sau a orchestrei simfonice de cameră cîntă fără dirijor, numai orchestra simfonică mare, orchestra de estradă mare și corul avînd nevoie de el) ; acest lucru se explică prin faptul că dirijorul, ca intermediar între compozitor și interpreți, trebuie să fie un coordonator al creației acestora din urmă, ceea ce va fi cu atît mai necesar, cu cît va fi mai diversă componența interpreților din ansamblu. Evident, o astfel de artă nu este cunoscută în nici un alt domeniu al creației artistice.

Este adevărat că sub o serie de aspecte arta dirijorului amintește de arta regizorului, dar între ei există și deosebiri esențiale. Una dintre ele constă în faptul că arta regiei îndeplinește o funcție de intermediar între *domenii diferite ale creației artistice* — între literatură și arta actorului, pictură, muzică etc. în timp ce dirijorul reunește creația „primară" și pe cea „secundară" în cadrul *unuia și aceluiași domeniu al artei* — arta muzicală (de aceea în teatrul de operă pot coexista regizorul și dirijorul). O altă deosebire între aceste două forme de creație constă în faptul că munca regizorului precede interpretarea nemijlocită a operei create, în timp ce creația dirijorului trece dincolo de hotarele procesului repetiției, iar într-o formă mai perfecționată ea se desfășoară în fața ochilor publicului, odată cu creația ansamblului de interpreți.

Cea de-a doua explicație se va referi la legitatea profundă în conformitate cu care la limitele seriei spectrale a formelor creației muzicale alcătuite de noi se află forme care se apropie foarte mult de domeniile de tranziție ale artei — spre domeniul coregrafic la o extremitate și spre domeniul arhitectonic la cealaltă. Totuși, aceste tangențe diferă foarte mult una de alta. Aspectul spațial și vizual pe care opera de artă muzicală îl dobîndește prin consemnarea sa în scris o apropie de suprafața ornamental-decorativă, dar reprezintă pentru opera muzicală respectivă numai *ceva de ordin exterior, care nu este deloc legat de esența sa muzicală.* Am amintit deja de faptul că existența spațială este încă și mai puțin organică pentru opera muzicală decît pentru operele artei cuvîntului ; și încă și mai mult se va deosebi această modalitate de existență a muzicii de rezultatele creației arhitectonice, pentru care spațiul este *o formă imanentă și inseparabilă a existenței lor artistice.* De aceea, distanța care separă „muzica scrisă" de artele arhitectonice este mai mare decît cea care se întinde între literatură și artele plastice. Acest lucru își găsește expresie, în particular, în faptul că, dacă în cel de-al doilea caz este posibilă o încrucișare directă a acestor forme diferite de activitate artistică (în cazul reproducerilor, a afișului, caricaturii sau cărților), în primul caz o astfel de sinteză nu este posibilă. Consemnarea operei muzicale prin intermediul notelor nu este decît o *etapă temporară* în existența sa artistică și de aceea apropierea ei exterioară față de suprafața ornamentală nu depășește deosebirile de esență dintre partitura scrisă și ornament, nu le permite să se contopească ; spre deosebire de caracterul literelor tipografice, notele nu sînt destinate unei receptări estetice vizuale și, de aceea, edițiile de partituri muzicale au același caracter de lucru ca și edițiile de lucrări științifice.

Dar dacă partitura, ca expresie a creației compoziționale, nu este în stare să stabilească un contact direct cu modalitățile creației arhitectonice, muzica vie, sonoră, dispune de astfel de posibilități. Avem în vedere nu experimentele contemporane în direcția creării muzicii culorilor, în care sinteza artelor are un caracter mai complex, întrucît este condiționată aici de tehnica cinematografică și include elemente ale plasticității „desenului" (cf. de exemplu, descrierea unei serii de astfel de lucrări în cartea lui F. Iuriev — *339*). În cazul de față este vorba de o simplă interpătrundere între muzică și lumină-culoare, de felul celei pe care o prefigura Castel în „clavecinul colorat" și care a fost realizată de Skreabin în *Prometeu*. Fără a ne referi — și vrem să subliniem acest lucru — la măsura în care s-a utilizat sau se va putea utiliza în viitor această îmbinare a texturii sonore cu jocul de lumini, vrem numai să atragem atenția asupra *posibilității principiale a realizării unei astfel de sinteze.*

În ceea ce privește legătura dintre muzică și dans, care se conturează la cealaltă extremitate a spectrului artelor muzicale, nu este deloc întîmplător faptul că acestea sînt reprezentate aici, în primul rînd, de muzica de percuție. Pentru că, indiferent cît de strînsă ar fi împletirea formelor muzicale cu cele coregrafice, contactul lor are, într-o anumită măsură, un caracter exterior : unul și același desen al dansului se poate îmbina cu desene muzicale foarte diverse iar muzica de dans poate fi interpretată foarte bine fără a fi legată deloc de dans. În ultimă instanță, din punct de vedere intern pentru dans este necesară nu unitatea cu imaginile melodice — acestea pot varia foarte amplu, sau pot lipsi cu desăvîrșire, ci accentuarea „coloanei vertebrale" tempo-ritmice, care se poate realiza prin cea mai simplă bătaie din palme (de exemplu, într-o serie de dansuri populare gruzine). În aceste cazuri, participanții la dans sau spectatorii își creează singuri „rețeaua" ritmică a cărei sonorizare devine o componentă a dansului în cauză, inseparabilă de acesta. De aceea este profund justificată înrudirea morfologică dintre dans și muzica de percuție, așa cum reiese din tabelul nostru.

Faptul că diapazonul formelor instrumentale ale muzicii „se sprijină" la un capăt pe cîntecul vocal, iar la celălalt pe dans, exprimă profunda legitate a dizlocării instrumentalismului muzical în două direcții, fiecare dintre ele devenind *o modalitate aparte de modelare a unuia din cele două sisteme de mijloace de expresie specifice omului, și anume sistemul vocal și motric, sonor și plastic, vocal și gestic.*

5. Tipurile artei coregrafice

Este absolut firesc ca, pătrunzînd în domeniul artei dansului, să ne lovim de o situație analogă cu cea descoperită de noi în domeniul artei actorului. La prima vedere, s-ar părea că și aici, ca și acolo, mișcările corpului omenesc ar reprezenta unicul material din care se construiește limbajul celor două arte. La o examinare mai atentă, se vede însă că materialul în cauză este, ce-i drept, principalul, dar nu unicul mijloc de expresie. Este mijlocul principal pentru că, în multitudinea de fenomene care posedă o structură plastico-dinamică (spațial-temporală), corpul omenesc în mișcare este cel mai strîns legat de viața sa spirituală și este capabil, din aceste motive, s-o exprime *în mod nemijlocit.* Nu este însă unicul mijloc, deoarece în cazul respectiv, ca și în toate celelalte, geniul artistic al omenirii nu se mulțumește cu posibilitățile care îi sînt date omului în mod direct (cu „limbajele lui naturale" — sonor, al vorbirii, al pantomimei) și *caută și drumuri indirecte de cunoaștere și modelare a vieții spiri-*

tuale, capabile să întruchipeze într-o formă mediată aspectele legăturii dintre subiect și obiect care nu se pretează exprimării prin mijloacele naturale specifice omului însuși. Am văzut deja la ce duce o astfel de strădanie în domeniul creației muzicale — la apariția muzicii instrumentale alături de cea vocală. În literatură — la transformarea artei cuvîntului viu, sonor, în literatură scrisă, care „înstrăinează" cuvîntul de purtătorul acestuia și îl transformă într-un element al unui nou sistem de semne — în esență artificial. În arta actorului — la completarea acțiunii omului real, viu, prin așa-numita pantomimă „instrumentală", artificială, a animalelor, păpușilor și chiar a obiectelor abstracte. Nu este de mirare că ceva asemănător se va fi produs și în domeniul coregrafiei.

Primul tip de artă va fi aici, fără îndoială, *dansul în sensul curent al acestui cuvînt*. Limbajul dansului se construiește în materialul uman „pur", deși uneori el poate utiliza și mijloace de expresie suplimentare, cum ar fi o îmbrăcăminte specială sau anumite alte atribute indispensabile pentru explicarea subiectului dansului respectiv. Din acest punct de vedere, un *tip aparte de dans* este *dansul sportiv*, al cărui specific este definit, în majoritatea cazurilor, de cel de-al doilea material, ceea ce modifică esențial caracterul limbajului său artistic. Acestea pot fi cercuri, eșarfe sau panglici în cazul dansului sportiv, patine în cazul dansului pe gheață, sau instrumentele sportive din cadrul dansului acrobatic, apa în cazul înotului artistic și în pantomima pe apă ; dar, în toate aceste cazuri, *cel de-al doilea material pătrunde organic în structura texturii artistice*, interacționînd activ cu mișcările corpului omenesc.

Cel de-al treilea tip de dans este *„dansul" animalelor*. Ca și în cazul „pantomimei" animalelor, acesta ia naștere cu ajutorul tehnicii dresajului, dar, spre deosebire de aceasta, operează nu cu un limbaj narativ-expresiv, ci pur

coregrafic. În circ, el ocupă un loc de frunte, manifestîndu-se în două forme fundamentale — lirică (cea mai caracteristică expresie a acestuia este dansul cailor, care prezintă calitățile artistice ale grațiozității, nobleței plastice și chiar o anumită spiritualitate * și comică, de parodie (de exemplu dansul ursului sau al cîinilor). Și aici, atît pe scena estradei, cît și în arena circului, ne întîlnim cu încă un tip de dans — „dansul obiectelor" sau *jongleria*.

Este cît se poate de evident că aceasta ține de domeniul creației coregrafice, deoarece se apropie de toate tipurile de dans prin două caracteristici decisive din punct de vedere morfologic : în primul rînd, prin structura sa spațial-temporală și, în al doilea rînd, prin modalitatea nonfigurativă, abstractă, de construcție a formelor. Particularitatea jongleriei constă în faptul că, aici, modelul dinamico-ritmic este realizat de mișcarea obiectelor pe care le manipulează omul și nu de mișcarea propriului său trup (mișcarea mîinilor jongleurului ca atare nu este receptată de noi, nefiind decît un mecanism care pune în mișcare farfuriile, sticlele, bilele sau faclele zburătoare). Cu toate acestea, concretizîndu-se prin intermediul obiectelor cărora omul le transmite energia sa, arta jongleriei face un pas înainte în întîmpinarea artelor arhitectonice. Iar dacă avem dreptul să numim dansul „un ornament însuflețit", ca un model dinamic, această definiție este încă și mai îndreptățită în cazul „dansului obiectelor" **.

---

* Este interesant faptul că Noverre, analizînd prin comparație acest tip de artă cu alte arte (în cele mai diverse aspecte) se referă și la arta dresării cailor, alături de pictură și muzică (*277*, 89). Un material extrem de interesant în domeniul istoriei dresării cailor este prezentat în E. Kuznețov în monografia sa (*250*).

** Și acest tip de artă este descris într-un mod foarte interesant de către Kuznețov (*250*, 205 ș.u.).

Evident, posibilitățile artistice ale „dansului lucrurilor" sînt foarte limitate, puțin mai largi decît ale „pantomimei lucrurilor" și aceasta este cît se poate de firesc. Creația coregrafică se apropie aici de o limită pe care se străduiește s-o depășească dar pe care se dovedește incapabilă totuși s-o treacă pe deplin. Dar ea are totuși o altă posibilitate de stabilire a unui contact cu lumea obiectelor — este posibilitatea pe care o oferă dansului îmbrăcămintea concepută exact pentru el. Sensul estetic al acestei sinteze reiese cel mai clar atunci cînd privim reprezentațiile colectivelor coregrafice și de estradă de tipul ansamblului lui Moiseev „Beriozka" sau al revistei austriece „Eisrevue" etc., unde, pentru fiecare tip de dans, artiștii creează costume speciale, legate prin croiala lor plastică și coloristică de conținutul emoțional al desenului dansului respectiv. Avem a face aici, în consecință, cu *sinteza artistică a creației arhitectonice și coregrafice.*

La cealaltă extremitate a spectrului tipurilor de creație coregrafică, în imediata vecinătate a muzicii, se află *arta maestrului de balet.* Aceasta seamănă aproape în toate privințele cu arta regizorului și locul pe care îl ocupă în familia artelor coregrafice este analog cu cel pe care îl ocupă creația regizorală în seria sa morfologică. În fond, maestrul de balet (coregraful) este tot un intermediar între muzică și dans, la fel ca și regizorul între literatură și creația actorului. La fel ca și regizorul, maestrul de balet este indispensabil atunci cînd dispare legătura aleatorie dintre muzică și dans așa cum se conturase ea în cadrul artei sincretice inițiale iar *dansul este conceput în conformitate cu o anumită bază muzicală* (care poate fi considerată „dramaturgia muzicală" a dansului) și este cu atît mai necesar, cu cît este mai mare numărul de participanți la dans, deoarece mișcările lor trebuie coordonate în așa fel, încît să formeze un tot artistic bine gîndit și articulat în toate verigile sale. De aceea, maestrul de balet devine, pe de o parte, „coautor" al compozitorului a cărui operă o transpune în limbajul coregrafiei (indiferent dacă opera respectivă a fost sau nu destinată acestui scop) și, pe de altă parte — „primul dansator", întrucît el trebuie să danseze în gînd, în imaginație, toate partiturile participanților la spectacolul de balet sau ale concertului, înainte ca acestea să fie executate de dansatori. Toate acestea fac ca structura talentului indispensabil maestrului de balet și a mecanismului activității sale creatoare să fie cît se poate de specifică, ceea ce ne permite să considerăm această activitate ca un tip aparte de artă coregrafică, a cărei esență constă în crearea dansului și executarea sa în imaginație. Însumînd cele spuse mai sus, putem înfățișa seria spectrală a tipurilor de artă coregrafică în modul următor :

Tabelul 41

Formele dinamice ale creației arhitectonice	Arta jongleriei	Arta dresorului coregraf	Dansul sportiv	Dansul în sensul curent al cuvîntului	Arta maestrului de balet	Contopirea dansului cu muzica

Nu ne mai rămîne să examinăm din același punct de vedere decît domeniul creației arhitectonice.

6. Tipurile și varietățile creației arhitectonice

Vom spune încă de la bun început că, în rezolvarea acestei sarcini, ne lovim de o serie de dificultăți necunoscute analizei morfologice a altor domenii ale artei. Prima dificultate constă

în faptul că existența reală a operelor arhitecturii, ale artei aplicate și industriale reprezintă, așa cum am mai spus, o existență în cadrul unui ansamblu și numai în expoziții, în vitrine și standuri obiectele de îmbrăcăminte și mobilele, țesăturile decorative, produsele de ceramică, porțelan și bijuteriile, instrumentele de muncă și armele ni se înfățișează izolat unul de altul. Însă, în viața reală, aceste obiecte nu trăiesc ca exponate de muzeu, ci ca lucruri care satisfac cele mai diferite necesități practice și, de aceea, legătura strînsă, împletirea acestor necesități, condiționează legătura corespunzătoare, existența în ansamblu a acestor obiecte. Întrucît toate necesitățile referitoare la lucrurile care ajută la organizarea existenței, vieții și muncii oamenilor sînt, în principiu, identice, și obiectele respective sînt, în privința structurii lor, foarte apropiate unul de altul : începînd cu o construcție arhitectonică grandioasă și terminînd cu o broșă miniaturală, începînd cu tronul împăratului și terminînd cu o mașină de frezat modernă, toate acestea sînt *obiecte*, adică niște construcții materiale care există în spațiu, care sînt construite de om pentru a-i satisface în același timp necesitățile practice și spirituale, estetice și utilitare. De aceea, deosebirile dintre obiecte sînt relative din toate punctele de vedere : unul și același obiect poate servi unor necesități diferite ; (la masă se poate mînca, se poate juca bridge, se poate citi un ziar, se pot scrie cărți, se pot face desene, se pot efectua experiențe de fizică, se poate înfășa un copil etc., etc.) ; acesta poate fi executat din cele mai diferite materiale (de exemplu, din lemn, piatră, metal, mase plastice sau, în fine, dintr-o combinație a tuturor acestor materiale) ; el poate fi foarte complicat din punct de vedere tehnic sau foarte simplu (de exemplu, un dulap obișnuit pentru păstrarea alimentelor sau un dulaj-frigorific, un cărucior de copil, o caleașcă sau un automobil, etc., etc.). În sfîrșit, poate fi executat

manual sau cu ajutorul unei mașini, fiind, în consecință, un rezultat al unei meserii artistice sau al activității industriale. Toate aceste elemente fac deosebit de dificilă clasificarea diferitelor tipuri și varietăți de artă în domeniul examinat acum de noi.

O a doua dificultate constă în faptul că în familia artelor arhitectonice se constată o varietate și diversitate mult mai mare a materialelor de creație decît în orice altă sferă de activitate artistică. Nu va fi exagerat să spunem că toate materialele concrete pe care omul le găsește în natură și pe care i le oferă producția devin obiecte ale prelucrării estetice în cadrul arhitecturii, al artelor aplicate sau design-ului. Este și motivul care i-a determinat pe teoreticieni să clasifice artele aplicate luînd în considerare deosebirile dintre materialele utilizate de acestea din urmă. Semper, de exemplu, pornind de la împărțirea tuturor materialelor artelor arhitectonice aplicate în patru grupe (flexibile, care rezistă bine la rupere ; moi și plastice, care păstrează bine forma imprimată ; elastice ; dure, rezistente la prelucrare) a împărțit și artele aplicate în textile, ceramice, tectonice (legate de prelucrarea lemnului) și stereotomice (legate de prelucrarea pietrei cf. *220*, 225 ș.u.). Fără îndoială, o astfel de clasificare evidențiază anumite particularități artistice deosebite ale artelor care își realizează operele în respectivele grupe de materiale, dar la fel de neîndoielnic este și faptul că nu s-a pus în evidență *criteriul definirii tipologice* al morfologiei artei. Eroarea lui Semper consta, în primul rînd, în faptul că a absolutizat rolul materialului și al proprietăților lui fizice, în timp ce, de fapt, materialul nu este decît un mijloc de construcție a formelor artistice *. Pen-

* Continuînd pe același drum, autorii lucrării amintite de noi, *Istoria artelor tehnice* (în frunte cu K. Bucher) a ajuns să includă în cadrul aceluiași tip

tru modelarea unui vas are o mare importanță, fără îndoială, dacă este executat din lut, cioplit în lemn sau turnat în metal, suflat în sticlă, turnat din mase plastice. Totuși deosebirile dintre toate aceste materiale, tehnici și tehnologii sînt de ordin secundar în comparație cu specificul limbajului artistic, care rămîne în permanență neschimbat în toate aceste cazuri și care este legat de faptul că vasul trebuie să fie conceput ca obiect cu o anumită *capacitate*, care să acționeze prin arhitectonica sa, prin proporții și relațiile coloristice, siluetă, compoziție, ritm, factură și textură a suprafeței, prin decorul ornamental și plastic etc. De aceea, în crearea unor astfel de obiecte, limbajul artistic are multe trăsături comune cu limbajul sculpturii atunci cînd limbajul texturii artistic prelucrate se înrudește printr-o serie de elemente cu limbajul picturii, indiferent ce materiale și tehnici de segmentare decorativă a suprafeței s-ar utiliza aici (împletitura, imprimeul, baticul, stamparea etc.). Este de înțeles din acest punct de vedere faptul că, dacă în construcția artistică a volumelor a fost posibilă în secolul al XX-lea renunțarea aproape totală la ornament ca element al limbajului artistic al design-ului și arhitecturii (să amintim lozinca foarte grăitoare a lui Loos : „Ornamentul înseamnă trădare !"), în schimb, în arta țesăturii, ornamentarea suprafeței a rămas și va rămîne întotdeauna indispensabilă.

În felul acesta, avem toate motivele ca să delimităm drept tipuri de creație artistică *arta ornamentării*, care se referă la modelarea artistică a suprafeței (uneori în mod independent, cum este cazul țesăturii decorative, al dantelei, covorului, alteori reprezentînd un

---

și modalitatea plastică și pe cea arhitectonică : astfel, este proclamată drept tip de artă prelucrarea artistică a lemnului, care cuprinde sculptura în lemn, arhitectura în lemn, vasele de lemn, mobila de lemn, ba chiar și gravura pe lemn.

element al unei construcții arhitectonice, a unor mobile, vase etc.) și *arta aplicată*, care creează obiecte plastice tridimensionale de capacitate. Al treilea tip de creație arhitectonică, paralel, dacă putem să ne exprimăm așa, cu grafica din seria artelor plastice, este *arta cărții*.

În fond, limbajul artistic al acesteia se construiește prin modelul caracteristic graficii de completare a foii de hîrtie cu linii negre, numai că aceste linii nu formează o imagine iluzorie a unor obiecte din lumea reală, ci o compoziție nonfigurativă, ornamental-arhitectonică. Cartea, luată în ansamblu (este vorba, evident, și de ziar, gazetă, de edițiile așa-numitei grafici industriale), poate include și elemente figurative, rolul unor astfel de ilustrații fiind aici diferit, în diferitele tipuri de ediții. Totuși, esența artei cărții constă tocmai în construirea arhitectonico-ornamentală atît a componentelor separate ale cărții (margini albe, foaie de titlu, supracopertă etc.), cît și a cărții în ansamblu (cf. *200* ; *228* ; *259* ; *281*).

Caracterizînd pe scurt tipurile de creație arhitectonică descrise de noi, trebuie să observăm, de la bun început, că fiecare din ele se dedublează datorită progresului tehnic, aproximativ în același mod în care în sfera artelor plastice grafica și pictura au fost „dublate" de fotografia artistică. În cazul de față sîntem martori ai faptului că arta aplicată s-a transformat, în decursul istoriei, într-o *artă industrială (design)*, iar arta ornamentației, fundamentată cîndva pe procedeul manual de executare a modelului de către artistul însuși, s-a transformat într-o modalitate de *proiectare a ornamentului pentru executarea lui la mașină* într-un număr variabil de exemplare absolut identice, iar arta manuscriselor, care avea drept verigă centrală caligrafia, a fost înlocuită de arta *proiectării artistice a cărții tipărite*.

Este cît se poate de important să atragem atenția asupra faptului că aceeași „dublare"

s-a extins în mare măsură şi asupra arhitecturii, care, datorită dezvoltării industriei construcţiilor, a suferit transformări atît de grandioase, încît arhitectura contemporană se înrudeşte cu design-ul în aceeaşi măsură în care arhitectura clasică se înrudea cu artele aplicate.

Sînt cît se poate de grăitoare în acest sens reflecţiile lui Corbusier. Încă la începutul deceniului al treilea al secolului nostru, cînd noua arhitectură şi design-ul abia se năşteau, el a definit cu spirit de pătrundere înrudirea dintre ele şi deosebirile calitative revoluţionare faţă de arhitectura epocilor precedente. „În toate domeniile industriei" — scria el în lucrarea sa *Despre arhitectură* — „se pun probleme noi, se creează instrumentele necesare elaborării lor. În faţa trecutului, acest fapt reprezintă o revoluţie.

Începe producţia de serie a unor părţi a clădirilor ; în conformitate cu noile necesităţi economice, sînt create elementele detaliilor şi ale ansamblului. Comparînd această situaţie cu trecutul, vom descoperi o revoluţie şi în metodele şi amploarea lucrurilor întreprinse". Pe baza acestor realizări are loc „o revizuire completă a vechiului cod arhitectonic", întrucît creaţia contemporană se străduieşte „să insufle spiritul producţiei de serie, al construcţiei de locuinţe în serie, să consolideze noţiunea de casă ca produs industrial al producţiei de masă... Ne apropiem de o casă-maşină, produs industrial, sănătos (şi sub aspect moral) şi frumos, la fel de frumos ca şi instrumentele de lucru..." (*243*, 12—13). „Casa este o maşină pentru locuit" (*ibidem*, 10).

La mijlocul deceniului al şaselea, Walter Gropius avea dreptate să afirme : „Cred că situaţia actuală se poate exprima, în general, în felul următor : a avut loc o rupere de trecut care ne-a transformat în martori ai unui nou tip de arhitectură, în conformitate cu civilizaţia tehnică a secolului în care trăim" (*203*,

120). Înainte, arhitectul era un „maestru al meseriilor", astăzi el trebuie să fie „artist-constructor", un anume gen de designer" (*ibidem*, 133—141 ş.u.), deoarece noţiunea de *design* cuprinde tot domeniul construcţiilor create în mod artificial de noi şi receptate pe cale vizuală — de la simplele obiecte de uz zilnic, pînă la construcţia complicată a unui întreg oraş..." Esenţa acestui lucru constă în faptul că „procesul de proiectare a unei mari clădiri se deosebeşte de proiectarea unui simplu scaun numai prin parametrii lui, nu şi prin principiu" (*ibidem*, 91). La fel se exprimă şi teoreticianul sovietic al arhitecturii, Burov : „Locul muncii meşteşugăreşti, manuale, al cărei rezultat era reprezentat de arhitectura epocilor precedente, a fost luat de producţia maşinistă şi de industrializare. În legătură cu aceasta a trebuit să se modifice şi caracterul general al arhitecturii şi profesiunii arhitectului" (*185*, 140). Şi mai departe : „Astăzi se naşte o nouă arhitectură industrială, şi cu ea apare şi un arhitect cu un nou profil" (*ibidem*, 149).

Este cît se poate de firesc ca această nouă arhitectură industrială să fie numită *arhitectură design*, să aibă aceleaşi varietăţi ca şi arhitectura clasică şi, la fel, segmentarea internă a artei industriale să fie analogă cu segmentarea internă pe varietăţi a artei aplicate.

Seria spectrală a varietăţilor artelor aplicate şi industriale le apropie, pe de o parte, de arta ornamentaţiei şi, pe de altă parte, de arhitectură. Prima varietate este *executarea artistică a îmbrăcămintei*. Lucrată dintr-o ţesătură, de cele mai multe ori, ornamentată într-un fel sau altul, îmbrăcămintea vorbeşte, totuşi, în limbajul relaţiilor de volum, tridimensionale, plastice şi de culoare, ceea ce ne permite s-o considerăm o varietate aparte a artelor aplicate şi industriale. Cu ea se învecinează a doua varietate — *arta orfevrăriei*, al cărei specific se defineşte prin folosirea unor anumite mate-

riale, prin caracterul miniatural al produselor ei și prin funcțiile specifice și independența lor relativă față de îmbrăcăminte. Cea de-a treia varietate a artei aplicate și industriale este arta *„uneltelor" artistic executate*. Vom numi prin acest cuvînt (care, trebuie să recunoaștem, nu este prea fericit, dar nu am reușit să găsim altul mai potrivit) toată multitudinea de unelte și instrumente ale activității practice de viață (avem în vedere vasele casnice și de cult, armele, instrumentele de producție, tacîmurile etc.), care trebuie delimitate de obiectele de alt tip, și anume ale mobilării *interiorului*, atît în ceea ce privește destinația lor practică, cît și raportul lor față de om, pe de o parte, și față de mobilă și arhitectură, pe de altă parte. Particularitățile funcționării acestui gen de obiecte constau în faptul că ele satisfac necesități mai episodice, mai de scurtă durată ale omului decît cele care sînt satisfăcute de atmosfera încăperilor ; de aceea, lor le lipsește masivitatea specifică celorlalte, caracterul static și legătura strînsă cu interiorul ; ele sînt mai ușoare, mai mici ca dimensiuni și, lucru esențial, sînt transportabile, pot fi mutate dintr-un loc într-altul, dintr-o încăpere în alta, pot fi manipulate cu ușurință, iar mobila este de obicei cea care le servește ca adăpost în perioadele de pauză, adică între momentele în care sînt utilizate în mod efectiv.

Evident, între acest gen de obiecte și atmosfera de interior nu există o graniță riguroasă. Dimpotrivă, aici o varietate a artei aplicate și industriale trece în alta treptat și lent, astfel încît există o serie de obiecte pe care avem dreptul să le includem atît în prima, cît și în cea de-a doua categorie — de exemplu magnetofonul sau televizorul — sînt considerate uneori obiecte mobile, alteori componente statice și fixe ale garniturii de mobilă, sau corpurile de iluminat, care țin de o anumită varietate a artei aplicate și industriale, cînd este vorba de lampa de masă, lanternă și de alta

atunci cînd este vorba de lustră sau aplicele incorporate în arhitectura interiorului, devenind părți componente ale acestuia. Dar existența formelor intermediare, și aici ca și în alte locuri, nu neagă, ci dimpotrivă, subliniază deosebirile calitative dintre sferele pe care le leagă.

Cea de-a patra varietate a artelor industriale și aplicate este, așadar, *amenajarea artistică a interioarelor*, care include mobila și instalațiile de lucru. Unitatea dintre aceste două tipuri nu trebuie să ni se pară surprinzătoare : mobila nu este decît o îmbinare de obiecte de anumite dimensiuni, destinate organizării unor anumite forme ale activității umane, iar instalațiile de lucru reprezintă o îmbinare de obiecte care se află în încăperea în care se desfășoară munca și sînt chemate să organizeze alte forme diferite — dar, în principiu, de același tip — ale activității practice. De aceea, din punctul de vedere al artistului constructor, nu există o diferență de principiu între o masă pe care se mănîncă, o masă de scris, o masă chirurgicală, una de desen, un banc de tîmplărie, un șevalet sau orice alt tip de masă de lucru, adică o suprafață delimitată, ridicată de la podea și destinată executării pe ea a celor mai diferite acțiuni practice ; tot așa după cum nu există o diferență de principiu între un fotoliu în care ne odihnim, scaunul din sala de teatru, din bibliotecă sau din cabinetul unei instituții, scaunul dentistului, al frizerului, scaunul de lucru al pilotului, dispecerului, laborantului, telefonistei ; sau între dulapul pentru îmbrăcăminte din locuința noastră și cel de la uzină, între etajera cu cărți și cea cu instrumente etc., etc. Pe lîngă aceasta, grupele acestor tipuri de obiecte se apropie unele de altele : în primul rînd, prin concordanța dintre dimensiunile lor și ale arhitecturii interiorului (camerei, sălii, atelierului, laboratorului), precum și ale omului care operează cu ele ; în al doilea rînd, prin legătura nemijlocită cu ar-

hitectura interiorului, deoarece aceste obiecte reprezintă un fel de prelungire a acestuia și un intermediar între el și om (lucrul acesta se exprimă, în particular, în faptul că obiectele în cauză, pe lîngă funcțiile lor directe, mai au și o funcție pur ahitectonică, și anume funcția de organizare internă a spațiului interiorului, planificarea sa din punct de vedere utilitar-estetic) ; în al treilea rînd, prin structura lor plastică și de volum, care condiționează adesea abordarea lor arhitectonică în procesul constituirii formelor artistice (în acest sens, este grăitor faptul că de proiectarea acestor obiecte se ocupă adesea arhitecții înșiși) ; în al patrulea rînd, prin genul de materiale cu ajutorul cărora sînt executate aceste obiecte (aceste materiale se limitează, de obicei, la lemn, metal și mase plastice, cu caracter de excepție utilizîndu-se și materiale ceramice, de hîrtie, iar materialele textile sînt folosite numai pentru a acoperi anumite suprafețe ale obiectelor).

Această varietate a artelor industriale și aplicate ne conduce spre tipul central al creației arhitectonice — și anume *arhitectura*, care, la rîndul său, poate fi împărțită în trei varietăți relativ de sine stătătoare. Pe prima dintre ele o vom numi *arta clădirilor*, deși în limbajul obișnuit acest termen este un simplu sinonim al cuvîntului arhitectură* ; dar noi înțelegem prin arta clădirilor acea varietate a arhitecturii care include în sine proiectarea și construirea tuturor tipurilor existente de *clădiri* — case de locuit și întreprinderi industriale, temple și cetăți, gări și teatre etc. Specificul artei clădirilor constă în faptul că operele sale reprezintă : a) volume spațiale materiale închise în

* Autorul folosește termenul autohton *zodcestvo*, sinonim aproape perfect al neologismului *arhitektura* ; ținînd seama de ceea ce dorește să exprime autorul prin acest termen, am considerat că cea mai potrivită redare în limba română ar fi *arta clădirilor* (nota trad.)

care trebuie să se desfășoare diferite procese ale activității omului ; b) edificii care depășesc considerabil prin dimensiunile lor dimensiunile omului (deoarece acesta urmează să trăiască, să muncească, să se roage sau să se distreze în spațiul delimitat de ele) ; c) obiecte care posedă două „măsuri artistice", una exterioară și una interioară, întrucît ele sînt destinate să-și exercite influența estetică și asupra celor care se află *în ele*, și asupra celor care se află *în fața lor* (se înțelege că aspectul interior și exterior al unei clădiri sînt legate între ele printr-o logică artistică definită, dar, în același timp, ele își păstrează o oarecare independență).

Această bidimensionalitate artistică a operelor artei clădirilor determină și *lărgirea acțiunii lor estetice în ambele direcții*. Ca urmare, energia lor artistică se extinde, pe de o parte, asupra obiectelor care se află în interiorul clădirii și reprezintă un fel de continuare internă a arhitecturii acesteia (mobila, diferitele instalații din încăperi, vasele etc.) și, pe de altă parte, asupra obiectelor care înconjoară clădirea pe stradă și sînt legate într-un fel sau altul cu exteriorul clădirii (de exemplu, stîlpii de iluminat, chioșcurile, gheretele, gardurile, stîlpii pentru afișe, vazele pentru flori de pe stradă, urnele etc.). Construcția artistică a acestei ultime serii de obiecte formează cea de-a doua varietate a creației arhitecturale, așa-numita *arhitectură a formelor mici* ; ea prezintă deosebiri importante față de arta construcțiilor și, în zilele noastre, reprezintă, de regulă, un domeniu specializat de activitate a arhitecților*. În felul acesta, arta construcțiilor se

* „Formele arhitectonice mici — scrie V. Sviderski — sînt edificii și construcții care completează arhitectura clădirilor orășenești și edificiilor și reprezintă elemente ale amenajării piețelor, străzilor, grădinilor și parcurilor orașelor". El include 11 tipuri de construcții în aceste forme (*301*, 3).

învecinează, pe de o parte, cu sfera artei industriale şi aplicate, care creează conţinutul material al interiorului clădirilor şi, pe de altă parte, cu „arhitectura formelor mici", chemată să elaboreze mediul ambiant material al străzii, pieţei etc.

Pe lîngă arhitectura formelor mici, la rezolvarea acestei sarcini contribuie şi o a treia varietate a arhitecturii, care, din păcate, nu are o denumire precisă ; o vom numi, prin analogie, *arhitectura formelor mari*. Este vorba de elaborarea artistică a unor obiective monumentale cum ar fi podurile, viaductele, trecerile denivelate, obeliscurile, arcurile de triumf, turnurile de radio şi televiziune etc. Aceste obiective nu reprezintă clădiri, deoarece nu creează spaţii închise cu o structură artistică bidimensională, atît de caracteristică acestora, iar de operele „arhitecturii formelor mici" ele se deosebesc prin dimensiuni, complexitatea construcţiei tehnice şi rolul deosebit care le revine în urbanistică.

Cel de-al cincilea tip de creaţie arhitectonică, situat în imediata vecinătate a arhitecturii, este *arhitectura mijloacelor de transport*. Colecţiile din muzee ne furnizează o idee clară despre înalta valoare artistică de care dispuneau bărcile, săniile, căruţele şi caretele executate odinioară, astfel încît nu ne vom mira că „în limba franceză" — după cum a remarcat A. Burov — „echipajele se numeau mobile şi erau proiectate de arhitecţi" (*185*, 28) ; „arhitectura corăbiilor, se evidenţia, în secolul al XVIII-lea" — după mărturia lui P. Cekalovski — „ca o varietate aparte a arhitecturii, alături de arhitectura orăşenească şi militară" (*328*, 156). Şi în zilele noastre, automobilul şi tramvaiul, avionul şi motonava, sînt create prin participarea directă a arhitecţilor şi specialiştilor în design. Prin însăşi natura lor, prin dimensiuni, prezenţa unui interior, caracterul materialelor întrebuinţate etc., mijloacele de transport se află

parcă la intersecţia designului cu arhitectura *, iar în trecut se aflau la intersecţia dintre arhitectură şi artele aplicate.

Cel de-al şaselea tip de creaţie arhitectonică este definit prin faptul că ansamblurile de obiecte create în oraş sau în sat includ într-o măsură mai mare sau mai mică şi porţiuni de peisaj, care pătrund în aceste ansambluri nu în mod mecanic, ci contopindu-se organic, adică suferind o prelucrare artistică şi o modificare arhitectonică. În felul acesta s-a delimitat istoric *arta parcurilor şi a grădinilor*, sau, aşa cum este frecvent numită, *arhitectura verde*. Specificul ei este definit nu numai de materialul vegetal viu, ci şi de destinaţia practică vitală a acestuia, care constă în stabilirea legăturii între om şi natură şi nu în separarea omului de natură. Spre deosebire de arta construcţiilor, „arhitectura verde" creează o imagine a spaţiului deschis şi nu închis, iar operele ei nu cresc în înălţime, ci se desfăşoară pe pămînt ; spre deosebire de arhitectura mijloacelor de transport, ea cucereşte spaţiul nu prin propria ei mişcare, ci prin dorinţa de mişcare a omului (cf. *309 ; 252 ; 218*) **.

Un tip aparte şi deosebit de specific al creaţiei arhitectonice este *urbanistica*. Locul ocupat de ea în această familie de arte se aseamănă într-o serie de privinţe cu locul ocupat de arta dirijorului în sfera creaţiei muzicale. Urbanistica este un fel de „regie arhitectonică", chemată să creeze imaginea artistică a întregului arhitectural — oraş, aşezare, raion, ansamblu — şi care, la fel ca şi regia, „moare" odată cu

* Acestei probleme i-a fost consacrată interesanta dizertaţie a lui I. L. Savov, intitulată *Influenţa factorilor urbanistici asupra dezvoltării şi modelării formelor mijloacelor transportului orăşenesc în comun de pasageri (303).*

** Arta japoneză *ikebana* poate fi considerată drept un gen miniatural al „arhitecturii verzi", destinat să împodobească interioarele.

întruchiparea concretă a intenţiei. Totuşi, spre deosebire de arta regizorului, care re-creează o operă a unui scriitor, urbanistica îndeplineşte şi funcţia dramaturgiei şi poate fi numită chiar o „dramaturgie arhitectonică". Pe de altă parte, spre deosebire de dramaturgie şi regie, arta urbanisticii nu reprezintă o verigă indispensabilă a creaţiei arhitectonice — ea este indispensabilă numai atunci cînd se proiectează ansambluri complexe, mari, compuse din mai multe elemente. În acest sens, ea seamănă cu arta dirijorului — membru nu obligatoriu, ci facultativ al colectivelor de interpreţi, necesitatea prezenţei sale fiind direct proporţională cu numărul şi diversitatea elementelor din care se compune ansamblul artistic respectiv. În mod analog, rolul proiectului urbanistic creşte în măsura în care este necesar să se coordoneze activitatea mai multor arhitecţi, constructori, arhitecţi ai spaţiilor verzi, pictori etc., care creează formele arhitectonice mari şi mici, mijloacele de transport, în fine, chiar şi activitatea sculptorilor-monumentalişti.

În seria formelor creaţiei arhitectonice care sînt integrate în arta urbanisticii, trebuie să delimităm *arta arhitecturii acvatice, arta jocurilor de artificii şi arta reclamei dinamice luminoase.* Specificul lor constă în faptul că ele conduc arhitectura foarte aproape de creaţia coregrafică, prezentînd privirilor noastre un anume gen de „dansuri" : „dansul apei" şi „dansul focului". Deşi arta încadrării jeturilor de apă mişcătoare în ansamblurile urbanistice şi de grădini are un trecut mai glorios decît prezentul, se poate afirma că ea îşi va cîştiga şi un viitor glorios. În orice caz, examinînd această formă de artă din punct de vedere strict morfologic, vom descoperi în ea manifestarea legică a strădaniei creaţiei arhitectonice de a-şi depăşi caracterul, am spune, „înnăscut" static, imobilitatea. O altă încercare, de acelaşi gen, a fost întreprinsă încă demult, în cadrul artei

focurilor de artificii, care creează forme dinamice ale ornamentului monumental coloristic. În epoca noastră, dezvoltarea electrotehnicii a permis să se găsească o nouă cale de dinamizare a ornamentului — avem în vedere reclamele luminoase monumentale, care reprezintă un tip aparte de „joc de artificii aplicate" *.

Respectînd, în acest caz, principiul reprezentării segmentărilor morfologice adoptat de noi, seria spectrală a tipurilor şi varietăţilor creaţiei arhitectonice va arăta în felul următor :

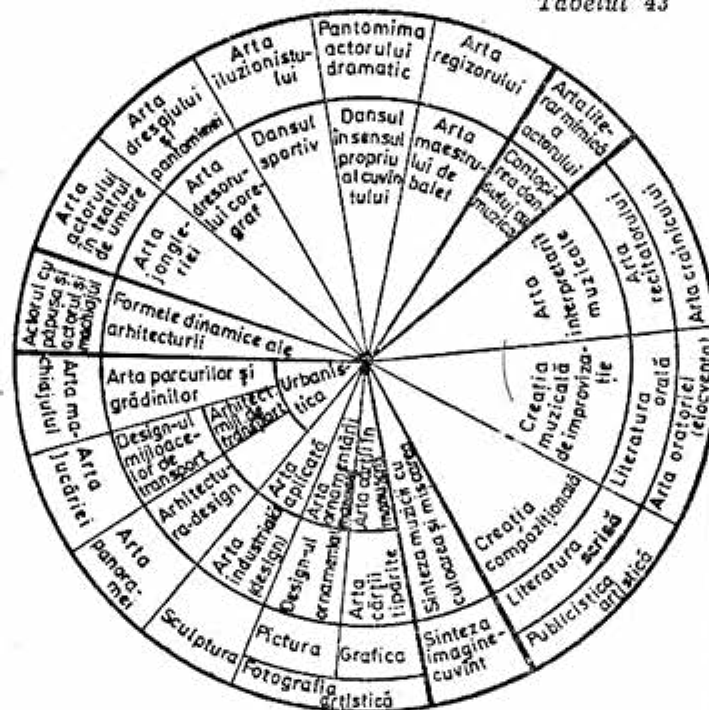
Tabelul 42

Unirea muzicii cu lumina (culoare) în mişcare			
		Arta cărţii în manuscris	Arta cărţii tipărite
		Arta ornamentaţiei manuale	Design-ul ornamental
	Arta îmbrăcămintei	Arta aplicată	Arta industrială (design)
	Arta orfevrăriei		
	„Uneltele" artistic executate		
	Amenajarea artistică a interioarelor		
Urbanistica	Arta clădirilor	Arhitectura preindustrială	Design — arhitectură
	Arhitectura formelor mici		
	Arhitectura formelor mari		
		Arhitectura mijloacelor de transport	Design-ul transporturilor
Arta parcurilor şi a grădinilor			
Formele dinamice ale creaţiei arhitectonice			

* În interesanta carte *Arta luminii şi culorii,* G. Ghidoni se întreba de ce, după ce au atins punctul culminant, la începutul secolului al XIX-lea, admirabilele compoziţii ale marilor maeştri ai focurilor

Reunind rezultatele tuturor schemelor parțiale elaborate de noi, vom ajunge la următoarea imagine de ansamblu a segmentării lumii artelor în tipuri simple :

Tabelul 43



7. Tipurile de arte sincretico-sintetice și varietățile lor

Examinînd legitățile structurii sistemului artelor, ne-am lovit nu o dată de faptul că arte simple, „monomembre“, cu o structură unitară, posedă capacitatea de a acționa în așa fel, încît să genereze fenomene artistice cu o structură imagistică *binară*. Astfel de „bimembri“ artistici iau naștere, după cum am văzut, în zonele de interferență ale familiilor de arte. Dar nivelul binar al „hibridizării“ artistice nu face decît să deschidă ușa spre clasa artelor de sinteză. Tot așa după cum elementele chimice se pot uni nu numai două cîte două (de exemplu hidrogenul cu oxigenul sau cuprul cu sulful), ci și în combinații mai complicate, cîte trei, patru etc., tot așa și elementele monovalente ale artei prezintă capacitatea de a forma combinații *plurimembre*. Din punct de vedere istoric, am examinat deja problema apariției artelor de sinteză și acum nu ne mai rămîne decît s-o examinăm în alt plan — pur teoretic, structural-sistemic.

de artificii s-au risipit și au rămas numai foculețele din „zilele solemne“ — de ce s-a stins atît de repede această artă ? Și tot el răspundea : pentru că în viață a pătruns electricitatea“ (*196, 9*).

Sarcina noastră constă în a explica dacă există vreo legitate obiectivă, iar dacă există, care este aceasta (sau acestea), în desfășurarea acestor „reacții“ de interacțiune a diferitelor arte simple, care duc la apariția formațiunilor artistice plurimembre.

Este cît se poate de firesc ca, cu cît este mai mare numărul componentelor care se reunesc într-un întreg, cu atît mai complicată să fie și legătura lor organică. În formațiunile artistice binare literar-artistice, sculptural-arhitectonice etc., legarea celor două componente într-un întreg organic nu depindea decît de capacitatea uneia dintre ele de a și-o subordona pe cealaltă, de a și-o acorda (sau invers, de a se acorda cu cealaltă). Pentru apariția structurilor artistice plurimembre, această condiție nu mai este suficientă. Aici este indispensabilă *o condiție a sintezei* — și anume apariția unui anumit element de legătură, a unei energii artistice speciale, care să fie capabilă să organizeze sistemul complex generat, să-i lege toate elementele laolaltă, într-un singur tot viabil. În majoritatea artelor de sinteză plurimembre — arta scenică, cinematograful, televiziunea, ra-

diodifuziunea — acest rol este îndeplinit de *creaţia regizorului*.

Este adevărat că, adesea, se obiectează că teatrul este mult mai vechi decît arta regiei — naşterea celui dintîi este datată în cultura antică, în timp ce apariţia celei de a doua a avut loc la hotarul dintre secolul al XIX-lea şi al XX-lea. Dar nu este greu să ne dăm seama că asemenea reprezentări se bazează pe o incorectă identificare a *artei regiei* cu *profesiunea de regizor*. Aceasta din urmă, ce e drept, s-a delimitat în procesul „diviziunii muncii scenice" destul de recent, însă arta regiei, ca atare, este, în principiu, la fel de veche ca şi teatrul; numai că, în primele faze ale dezvoltării sale, rolul regizorului era îndeplinit fie de dramaturg, fie de directorul trupei de actori, mai tîrziu de antreprenor. În orice caz, nu numai teatrul rusesc din secolul al XIX-lea, dar nici teatrul lui Shakespeare, nici al lui Molière şi nici chiar teatrul lui Eschyl nu pot fi numite „preregizorale" decît în mod cu totul convenţional. Are dreptate Tairov cînd spune : „Sub diverse denumiri şi sub diverse chipuri, regizorul a existat în mod constant şi va continua să existe în teatru, deoarece existenţa sa este generată de însăşi esenţa fundamentală a artei teatrale..." (*312*, 100). Istoria teatrului se caracterizează, din acest punct de vedere, prin creşterea treptată a ponderii creaţiei regizorale, care a culminat cu delimitarea, într-o etapă dată, a profesiunii independente a regizorului. Va trebui să fim de acord cu M. Rehels, care spune : „Regia are tot atîţia ani cît şi arta teatrală. Dar este drept că personalitatea regizorului a ieşit în evidenţă cu mai puţin de o sută de ani în urmă" (*293*, 6). Lipsa totală a regiei nu a fost posibilă decît în formele sincretice ale creaţiei primitive şi folclorice. Unitatea lor era o unitate firească, necăutată, naivă. Ea nu necesita nici un fel de eforturi speciale, întrucît diferitele modalităţi de activitate artistică încă nu se conştientizaseră ca arte

independente. Mai mult chiar, datorită slabei consolidări a tuturor elementelor componente ale creaţiei sale şi caracterului lor variabil, bazat pe inseparabilitatea creaţiei primare de cea secundară (interpretativă), se deschidea un spaţiu atît de larg pentru improvizaţii (e suficient să amintim carnavalul medieval sau Commedia dell'arte) încît nu apărea nici un fel de necesitate a prezenţei unui coordonator şi fixator al legăturilor de integrare, care să consolideze structura heterogenă a artei respective *.

Situaţia s-a modificat radical atunci cînd aceste legături au început să nu mai fie fireşti, ci artificiale, după ce fiecare tip de artă şi-a dobîndit independenţa şi după ce a avut loc delimitarea riguroasă a creaţiei primare de creaţia secundară. În momentul de faţă, în teatrul modern şi încă şi mai mult în arta cinematografică, arta televiziunii, a radioului, nu ne mai putem descurca fără creaţia regizorală. Evident, putem face o deosebire convenţională între aşa-numitul „teatru regizoral" şi „teatru actoricesc", întrucît, într-adevăr, raportul dintre creaţia actoricească şi cea regizorală diferă de la caz la caz ; uneori se întîmplă ca regizorul „să moară" în actori, alteori se întîmplă ca actorii să nu reprezinte decît semne ale intenţiilor regizorale (un caz limită este cazul „actorilor-marionete" ai lui Gordon Craig) ; totuşi, în toate aceste cazuri, regia se dovedeşte

* Dealtfel, V. Haruzina, bazîndu-se pe un material etnografic foarte bogat, afirmă că şi în stadiile cele mai timpurii de dezvoltare a artei dramatice există elementul organizatoric regizoral (*414*, 63—65).

Teoreticianul american A. Dean situează apariţia regiei ceva mai tîrziu, primul regizor fiind, după el, conducătorul corului din teatrul antic grecesc (*344*, 23). După D. Kallistov, în teatrul antic „conducătorul corului prelua asupra sa toată partea organizatorică, inclusiv cheltuielile, iar autorul, partea regizorală, inclusiv repetiţiile" (*389*, 78). Cf. şi reflecţiile interesante cu privire la creaţia regizorală în folclor ale lui P. Bogatîriov (*178*, 91—103).

a fi un moment indispensabil şi constant al sintezei scenice, cel care organizează această sinteză, coordonînd eforturile tuturor participanţilor la acţiunea din teatru, asigurînd unitatea şi coeziunea sa artistico-ideologică. Regizorul este un mijlocitor indispensabil între dramaturg şi actor, tehnicianul de lumini, compozitor, arhitectul decorator, un mijlocitor care trebuie să facă piesa vizibilă şi auzibilă, adică să fie sonoră şi întruchipată plastic. În acest scop trebuie să selecteze, din multitudinea de interpretări posibile, una singură, care i se pare mai corectă, mai profundă, mai perfectă. Pe lîngă aceasta, regizorul este coordonatorul eforturilor artistice ale tuturor celor care participă la crearea spectacolului, rolul lui fiind cu atît mai mare, cu cît este mai mare numărul componenţilor pe care trebuie să-i reunească într-un singur tot (de aceea, în activitatea declamatorului intervenţia regizorului nu are loc întotdeauna şi nu este deloc indispensabilă, în principiu).

În felul acesta, creaţia regizorală, cimentînd teatrul ca tip de artă de sinteză, îi asigură posibilitatea unei existenţe artistice independente.

Din acest unghi ne apare cît se poate de clar inconsistenţa celor două puncte de vedere opuse : primul ne obligă să apreciem arta regiei ca pe „un rău necesar" (A. Kugel, *249*, 37), în timp ce cel de-al doilea ne permite să considerăm că adevăraţii „dramaturgi din ultimii treizeci de ani nu sînt autorii, ci regizorii" (J. Vilard, *189*, 71). În realitate, arta regizorală se caracterizează printr-o dialectică foarte specifică şi clară : pe de o parte, ea reprezintă un *tip de creaţie de sine stătător*, diferit de toate celelalte tipuri cunoscute, cum ar fi arta dramaturgului, a actorului, a pictorului etc., deşi include în sine şi momente din arta dramaturgiei, a actoriei, picturii etc... De aceea este şi posibilă contopirea profesiunii de regizor şi cu cea de dramaturg (de exemplu, Brecht), cu cea

de actor (Stanislavski), de pictor (de exemplu, Akimov) ; pe de altă parte, arta regizorului nu există în afara creaţiei actorului, iar în cinematograf în afara creaţiei operatorului. Arta regiei este *arta cel mai puţin independentă*, deoarece ea se suprapune peste toate celelalte, le „mînă" pe una în întîmpinarea celeilalte şi, în ultimă instanţă, *creează o artă nouă*, bazată pe sinteza celor dintîi.

Această contradicţie ia naştere pentru că arta regizorală nu dispune de mijloace proprii de reprezentare — ea îşi poate realiza intenţiile artistice numai în „corpul" altor arte — al literaturii, artei actorului, operatorului, picturii, dansului, muzicii. Aceasta înseamnă că arta regizorului, fiind prin ea însăşi o artă pur spirituală, are nevoie, pentru a-şi realiza eforturile de integrare, de o anumită „bază materială", care să-i permită să contopească într-un singur tot dramaturgia literară, mimesisul actoricesc sau dansul, pictura, muzica. Această bază tehnico-materială este reprezentată, în cazul sintezei teatrale, de *tehnica scenei*, al sintezei cinematografice de *tehnica turnării şi proiectării* filmului, al sintezei radiofonice de *tehnica înregistrării şi transmiterii* spectacolului radiofonic. Aceasta este baza care a şi definit specificul fiecărui tip de artă de sinteză, deoarece de ea depinde modul în care se vor cristaliza relaţiile dintre componentele artistice ale sintezei.

Astfel, tehnica scenei, care delimitează un anumit spaţiu pentru desfăşurarea acţiunii în faţa publicului, *conferă prin aceasta creaţiei actoriceşti o pondere pe care ea n-o are în alte arte de sinteză.* Pe lîngă aceasta, în cadrul familiei artelor scenice, locul artei actorului în structura generală a spectacolului, ca şi raportul acesteia faţă de celelalte elemente componente ale sintezei diferă de la caz la caz. Aici sînt posibile următoarele situaţii :

1) arta actorului predomină pe scenă în mod *individual* şi *indivizibil*, sprijinindu-se doar pe

un scenariu literar și recurgînd numai sporadic la ajutorul dansului, muzicii sau artelor plastice — avem în vedere acel tip de teatru dramatic, care, în istoria artelor, și-a găsit cea mai clară expresie, în primul rînd, în *commedia dell'arte,* iar în zilele noastre a trecut de pe scena profesionistă în cadrul creației de amatori sau a jocurilor de societate (de exemplu, în reprezentarea șaradelor), iar în viitor, pe măsură ce va crește nivelul culturii, va avea, probabil, șanse să se întoarcă pe scenă și să ocupe un loc mai însemnat aici decît înainte * ;

2) arta actorului *își împarte existența pe scenă cu literatura* — acesta este, de regulă, teatrul dramatic obișnuit, despre care se spune, pe drept cuvînt, că la baza lui se află arta actorului ** ;

3) arta actorului trăiește pe scenă în *unitate cu arta execuției muzicale* — este vorba de teatrul de operă și de operetă (deși raportul dintre componenta muzicală și cea actoricească în aceste două varietăți de teatru muzical nu este același) ;

4) arta actorului trăiește pe scenă, *unindu-se cu arta execuției coregrafice,* împingînd în plan

---

* Prognozele corespunzătoare ale lui Tairov nu ni se vor mai părea utopice, cu observația că teatrul de improvizație nu va înlătura teatrul „literar", ci va exista alături de acesta. Vom fi de acord cu J. Zavadski care spunea că „a venit vremea teatrului de improvizație, în care actorul nu va mai reprezenta concretizarea gîndurilor altcuiva, ci va fi unul din creatorii spectacolului, un adevărat creator al piesei" (*217*, 176). O bază admirabilă în acest sens creează teatrul de amatori. În orice caz, sîntem înclinați să considerăm drept profund simptomatică amploarea pe care o ia inițiativa improvizării care se poate observa astăzi în unele emisiuni de televiziune, devenite foarte populare și considerăm că tocmai pe această cale trebuie să meargă teatrele populare, și nu pe calea imitării teatrelor profesioniste.

** „Teatrul înseamnează actorul, chiar dacă rolul conducător este deținut de dramaturg, iar arta teatrală este, în primul rînd, arta actorului" — așa a exprimat această situație contradictorie Nemirovici-Dancenko (*276*, vol. I, 46).

secundar nu numai literatura, ci și muzica — este ceea ce se întîmplă în cazul baletului ;

5) arta actorului *își împarte existența cu artele plastice,* așa cum se întîmplă în teatrul de păpuși.

Acestea sînt tipurile fundamentale ale artei scenice * care, pe de o parte, diferă una de alta, iar, pe de altă parte, sînt legate una de alta prin intermediul „elementului principal" care rămîne în mod consecvent arta actorului. Și literatura, și muzica, și dansul și artele plastice pot să joace în teatru rolul principal numai *în unitate cu arta actorului și niciodată fără acesta, sau în detrimentul ei* **.

În felul acesta, observăm că există *tot atîtea tipuri de artă cîte elemente artistice intră în sinteza teatrală.* Dar, printre aceste elemente, nu vom găsi nici un reprezentant al celei de-a șasea familii de arte — creația arhitectonică. Cum se explică acest lucru ?

---

* Nu se includ aici nici circul, nici estrada, nici spectacolele și serbările de masă, întrucît acestea reprezintă — așa cum am spus mai sus — forme de *îmbinare în conglomerate sau ansambluri* a diverselor arte, și nu este vorba de acea sinteză organică care dă naștere tipurilor de arte teatrale enumerate de noi.

** Această situație pare să contrazică structura teatrului chinezesc. Cercetătoarea scrie că „făcînd cunoștință cu teatrul clasic chinez, este foarte greu să răspunzi la întrebarea care este aici elementul principal. Caracterul de sinteză al teatrului chinez tradițional reprezintă o contopire într-un singur tot a muzicii, dansului, cîntecului, dialogului etc. și tocmai aceasta este admirabila sa particularitate" (*194* a, 5). Trebuie, totuși, să precizăm că aici nu putem vorbi de o ***structură de sinteză, ci de una sincretică,*** structură care a menținut în teatrul chinezesc unitatea primordială a elementelor artei „muzicale", atrăgînd aici chiar și elemente ale artelor plastice și circului și tocmai în virtutea acestui fapt nu prezintă o dominantă clară. Dealtfel, avem dreptul să spunem că are și el, totuși, o dominantă, și anume tocmai ***arta actorului, care se manifestă în unitatea sincretică a mijloacelor sale de expresie*** — și nu este întîmplător faptul că aceeași autoare conchide că : „în acest teatru întreaga atenție se concentrează asupra actorului" ***(ibidem).***

La prima vedere, s-ar părea că aceasta din urmă și arta scenică sînt atît de departe una de alta, încît un contact direct între ele ar fi de neimaginat. Dar o asemenea concluzie ar fi prematură. În realitate, un astfel de contact se produce, numai că se manifestă într-un mod foarte aparte : este vorba de *arta amenajării*, luată în cele două variante ale sale — *arta amenajării expozițiilor* și *arta amenajării vitrinelor*.

Fără a mai repeta ceea ce am spus deja cu privire la acest tip de sinteză artistică, vom atrage atenția asupra neașteptatei apropieri de *sinteza scenică*. În fond, o vitrină amenajată artistic nu reprezintă decît un gen aparte de scenă, în care este înfățișată o anumită acțiune, care, ce e drept, nu este jucată de actori, ci de obiecte, dar este oricum *jucată* de acestea, deoarece fiecare obiect expus în vitrină joacă un anumit rol și se raportează la celelalte în conformitate cu legile expresivității logice și emoționale, și nu în funcție de destinația lui practică (cf. *183*, 54—58). În mod analog, și omul care se oprește lîngă vitrină devine pentru o anumită perioadă de timp spectator, la fel ca și spectatorul de la teatru și nu va pleca din fața vitrinei și nu va înceta actul receptării, pînă cînd nu va sesiza „acțiunea" concretă care se petrece pe scena acesteia. Dacă ne vom referi la amenajarea artistică a expozițiilor mari, vom constata că aici asemănarea cu arta scenică este încă și mai mare.

În primul rînd, volumul integrațional al sintezei expoziționale a artelor este *mult mai mare* decît în cazul amenajării unei vitrine. Aici nu se îmbină numai rezolvarea arhitectonică și mijloacele artelor aplicate și plastice, ci se pot include și o lozincă poetică, un acompaniament muzical, un ecran cinematografic, ba chiar, cum am mai amintit, o pantomimă.

În al doilea rînd, marile expoziții industriale sau general culturale sînt organizate pe domenii, sau pot fi naționale, internaționale, așa-

dar lipsite de acel scop utilitar direct, de reclamă, care este propriu întotdeauna unei vitrine. În acest sens, arta amenajării expozitiilor este mai aproape de arta scenică, deoarece se află întotdeauna în limitele unei arte monofuncționale „pure" ; ea se poate manifesta, în primul rînd, ca spectacol, și toate sarcinile utilitare se ascund în adîncurile conținutului ei, invizibile pentru ochiul privitorului.

Dar lucrul principal este că, în al treilea rînd amenajarea unor astfel de expoziții depășește unicitatea momentului acțiunii, specific, de regulă, vitrinei, și se ridică pînă la *organizarea acțiunii în timp* ; artiștii nu numai că amenajează diferitele standuri dar, în primul rînd rezolvă planificarea întregii expoziții în așa fel încît să asigure un anumit traseu pentru vizitatori, ceea ce presupune o programare a succesiunii impresiilor produse de diferitele standuri, fragmente și porțiuni ale expoziției. Sîntem pe deplin îndreptățiți să vorbim aici despre elaborarea „subiectului" expoziției, subiectul care organizează diversele modalități de receptare individuală de către privitor a planului expoziției gîndit de autori (acesta se numește, de obicei „filmul" expoziției și acest termen este cît se poate de grăitor). Mai mult chiar, nu putem să nu fim de acord cu B. Brodski care scrie că „autorul expoziției a devenit un regizor" care operează cu componente provenind din cele mai diferite arte și creează din ele un singur tot artistic (*183*, 85).

Iată un exemplu interesant : descriind „menajeria automobilelor" organizată de unul dintre cei mai mari specialiști în design, Nelson, la New York, Glazîcev scrie că realizatorul acestei „menajerii" a pornit de la următoarea premisă programatică : „spectacol, și nu expoziție ; reprezentație, și nu informație ; emoție, și nu tehnică" (*197*, 49). Am spune mai exact : Nelson ca oricare alt maestru al artei expoziționale, a

dorit să prezinte tehnica *prin emoție*, să aducă informații *prin reprezentație*, adică să transforme expoziția într-un *anume gen de spectacol.*

În felul acesta se explică faptul că specificul artelor arhitectonice nu a reprezentat o piedică de netrecut în calea strădaniilor de sintetizare a creației artistice în cadrul familiei artelor scenice, și nu a făcut decît să refracte într-un mod particular principiile generale care acționează aici.

Să vorbim acum despre alt grup de arte de sinteză, care nu s-au format pe străvechea bază scenică, ci pe *cea mai nouă bază a tehnicii.* Acestea sînt *arta televiziunii, a radioului, a cinematografului.*

S-ar părea că în structura sintezei cinematografice arta actorului ar trebui să ocupe aceleași poziții ca și în teatru. În realitate, raportul dintre forțele artistice se dovedește a fi cu totul altul în arta cinematografică — experiența tristă a realizării celor mai diferite tipuri de filme-spectacole (dramatice, de operă, de balet) ne-a demonstrat în cel mai convingător mod tocmai contrariul. Este vorba de faptul că simpla fixare pe peliculă a acțiunii jucate de actori o transformă dintr-o *acțiune care se petrece sub ochii noștri, într-o acțiune care a avut loc cîndva,* adică o transpune din prezent în trecut, iar pelicula cinematografică devine înlocuitorul ei, reprezentantul și *purtătorul expresiei* acesteia. Prin aceasta, arta cinematografică devine o artă — în esență, *plastică* — nu în sensul general că ar opera cu un sistem de semne sau imagini plastice (cu acesta operează și teatrul), ci în sensul mai restrîns și mai concret în care numim „arte plastice" pictura, grafica, sculptura, fotografia artistică. Nu este întîmplător faptul că termenul „tablou cinematografic" a devenit sinonim cu „film". De aceea H. Lemaître avea toate motivele să numească cinematograful „o artă figurativă", referindu-se la legătura sa pro-

fundă, istorică și structurală cu pictura și celelalte arte plastice (*32*, 11—14) *.

Atîta timp cît cinematograful era mut, natura sa plastică nu trezea nici un fel de îndoieli — ea a fost de multe ori stabilită de către S. Eisenstein, A. Dovjenko, V. Pudovkin, B. Bálasz și alți teoreticieni ai cinematografului mut. În momentul în care această artă „a început să vorbească" — fapt ce a făcut să crească considerabil rolul bazei sale literare, a scenariului — a început să se creeze impresia că aceasta ar reprezenta dominanta sintezei cinematografice (acest punct de vedere a fost formulat foarte clar de către I. Manevici, care a numit arta cinematografică „o literatură condensată" (cf. *263*, 21—22, 39 ș.a.). O atare concepție este la fel de inconsistentă, de exemplu, ca și blestemele proferate la vremea sa la adresa laturii literare a filmului de către R. Arnheim (cf. *173*). Subsistemul literar a pătruns organic în structura sintezei cinematografice, dar aceasta nu și-a pierdut din această cauză dominanta sa expresivă, ci și-a lărgit *cîmpul de expresie, introducîndu-l aici pe omul care vorbește cu aceleași drepturi ca și omul care acționează în tăcere* (sau care dă numai minimumul de replici necesare înțelegerii acțiunii și care sînt fixate prin titrare).

Cu mare greutate ar putea fi justificată o încercare de împăcare a acestor două poziții contrare, de felul celei întreprinse de V. Jdan. „Odată cu apariția cinematografului sonor — remarca el — au luat naștere nu o dată dispute în legătură cu elementul principal în structura imaginii cinematografice : cuvîntul sau reprezentarea ?" Criticul consideră, totuși, că însăși modalitatea de punere a problemei este „absolut scolastică", deoarece ignoră toate împreju-

* O poziție analogă au, în acest sens, o serie de teoreticieni sovietici cum ar fi M. Andronikova (*171*), E. Frid (*322*, 14) ș.a.

rările concrete legate de realizarea unui film, împrejurări care pot aduce în prim plan fie o latură, fie alta (*215*, 47 ; cf. *248*). Dar această dispută are temeiuri foarte serioase, pentru că, indiferent cît de inseparabile ar fi respectivele laturi ale structurii artistice cinematografice, și indiferent cît de mult ar varia raportul dintre ele în funcție de masa de factori concreți, care conlucrează la crearea unui anumit film, trebuie totuși să se păstreze și o *anumită invariantă structurală* — întrucît altfel se distruge specificul calitativ al respectivului tip de artă.

Acest ultim considerent a încetat să mai fie pur morfologic și a dobîndit un sens realmente practic, în momentul cînd a apărut arta televiziunii care a început să se diferențieze față de arta cinematografică. S-a clarificat astfel și faptul că, *în pofida marii apropieri dintre filmul de cinematograf și filmul de televiziune, dominantele lor structurale sînt diferite.* Dacă filmul de cinematograf ne prezintă o imagine *a ceea ce s-a întîmplat cîndva* (nu are importanță dacă s-a întîmplat în realitate sau a fost jucat), transmisiunea de televiziune ne prezintă *ceea ce se petrece în momentul de față* (și iarăși nu este semnificativ dacă se petrece pe stradă sau într-un studio) *. După cum se exprima foarte reușit Z. Lissa, „personajele vorbitoare de pe ecran nu sînt oameni care vorbesc, ci fotografii ale oamenilor" (*255*, 81) ; în plus, pe ecranul televizorului, noi receptăm chiar și „fotografiile de oameni" ca pe o realitate vie, pe care o „privim pe furiș" cu ajutorul unei oglinzi fermecate — teleobiectivul.

* Fără îndoială, au dreptate acei teoreticieni care opun în situația de față reprezentarea cinematografică ca re-creare a trecutului și reprezentarea de televiziune care este o înfățișare a prezentului (*175*, 202) și nu ne rămîne decît să ne mirăm cum a putut M. Martin să afirme că „o trăsătură importantă a reprezentării cinematografice este desfășurarea acțiunii la timpul prezent" (*264*, 31). În orice caz, argumentele aduse de el sînt cît se poate de neconvingătoare.

Baza expresivă a artei cinematografice nu putea să nu ducă la evidențierea și activizarea multilaterală a acelui participant al structurii sintetice în cauză care este *creatorul direct al reprezentării.* Acest rol nu mai putea fi îndeplinit de pictorul de tip vechi, care este autorul decorurilor de teatru. Este adevărat că pictorul de tip vechi rămîne, în continuare, într-o anumită măsură, indispensabil sintezei cinematografice, dar problema este că prin eforturile sale personale el nu poate face aici decît schițe. a căror întruchipare în limbaj cinematografic a impus formarea unui nou tip de artist — *operatorul cinematografic.* El a devenit adevăratul maestru al „graficii cinematografice" și „picturii cinematografice", creatorul nemijlocit al „texturii" artistice vizuale a filmului. Și numai într-un singur caz rolul operatorului cinematografic pălește, cedînd locul său de frunte pictorului, în sensul obișnuit al acestui cuvînt — în *filmul de animație.*

O dovadă peremptorie a caracterului fundamental imagistic și nu actoricesc este prezența în cadrul artei filmului a unor varietăți cum ar fi filmul *jucat de actori, filmul de păpuși* și *filmul de animație.* Unii esteticieni, după cum am văzut, simțind că aici se ascunde o problemă morfologică importantă, au delimitat chiar și filmul de desene animate ca o artă de sine stătătoare. Dar constituirea acestuia are loc nu la nivelul *tipului* de artă, ci la nivelul *genurilor tipului cinematografic.* Filmul cinematografic rămîne film, indiferent dacă în el joacă oameni, păpuși sau desene. Dacă în teatru, apariția păpușii pe scenă accentuează considerabil rolul artelor plastice în sinteza scenică, apariția imaginii desenate pe ecran servește ca mărturie a trecerii cantității în calitate — a *modificării principiale a importanței plasticității în arta cinematografică în comparație cu teatrul.* De aceea, un spectacol de

teatru poate fi ascultat şi la radio dar un film nu.

Este foarte interesant faptul că, în arta televiziunii, nu există un gen asemănător cu filmul de desene animate. Şi nu există nu pentru că televiziunea abia acum începe să descopere culoarea, iar un film de desene animate ar fi sărac fără culoare. Se poate afirma că nici televiziunea în culori nu va cunoaşte animaţia de sine stătătoare (evident, asta nu înseamnă că la televiziune nu se pot transmite filme de desene animate turnate în studiourile de film). Deşi există filme de televiziune şi spectacole de televiziune — ceea ce vorbeşte, aşa cum lasă să se înţeleagă însăşi terminologia, despre o mare apropiere a artei televiziunii atît faţă de arta scenică, cît şi faţă de cea cinematografică — în principiu, *prin esenţa sa de profunzime, arta televiziunii gravitează mai mult spre reprezentaţia teatrală decît spre filmul de cinematograf, deoarece ea nu este o artă plastică* *. De aceea, trebuie să considerăm drept unitate a textului artistic nu *cadrul*, ca în cinematografie, ci punerea în scenă, ca în teatru. Nu este de mirare că problema compoziţiei cadrului ca mijloc de expresie nu are aceeaşi semnificaţie în arta televiziunii ca în cinematografie. Să ne amintim, de exemplu, de ce încărcătură artistică şi estetică dispune fiecare cadru din *Copilăria lui Ivan* de Tarkovski, *Giulietta* lui Fellini sau *Rugăciunea* lui Abuladze. Este clar că şi rolul operatorului este incomparabil mai modest în televiziune decît în cinematografie.

Aşadar, dacă baza sintezei cinematografice este *plastică*, şi a sintezei televiziunii — *actoricească*, atunci în complexul de arte generate de progresul tehnic al secolului al XX-lea mai există încă un tip de creaţie artistică de sinteză, a cărui bază este *literatura*. Aceasta este *arta radioului*.

Nu vom pătrunde în adîncul specificului acestei arte, atît pentru că ea depăşeşte problematica studiului nostru, cît şi pentru faptul că această problemă a fost admirabil analizată în cartea lui T. Marcenko *(265)* şi vom evidenţia numai ceea ce este semnificativ din punct vedere morfologic : în sinteza literaturii, muzicii şi artei actorului, adică a tuturor artelor sonore şi auzibile care se înfăptuieşte în arta radioului, *rolul de dominantă structurală este îndeplinit de arta cuvîntului.* Actorul nu poate lua asupra sa această misiune, întrucît el are aici un rol parţial, unilateral, lucrează numai cu vocea, fiind silit să renunţe total la forţa mijloacelor sale mimice şi plastice ; muzica, de asemenea, nu poate juca rolul principal în compoziţiile artistice radiofonice, întrucît şi ea se prezintă aici incomplet, ba chiar defavorabil, „smulsă" şi „lipsită", prin modificările tehnice, de sonoritatea ei reală, vie şi „de volum". Cuvîntul este cel care pierde cel mai puţin în cazul unei transmisiuni radiofonice şi este redat în unitatea aspectelor sale noţional-intelectuale şi emoţional-intonaţionale ale expresivităţii sale. Şi tocmai de aceea, în sinteza radiofonică, cuvîntul ocupă o poziţie dominantă.

Oare cercul artelor de sinteză „ale complexului tehnic" se limitează la cele trei tipuri examinate de noi ? Nu putem răspunde decît afirmativ la această întrebare, deşi nu putem considera că au fost epuizate toate posibilităţile de formare a unor tipuri noi. În orice caz, în zilele noastre se efectuează căutări intense în direcţia găsirii unei structuri artistice de sinteză care, pe baza tehnicii cinematografice, să unească în mişcare ornamentul şi muzica. În această variantă a muzicii colore cinematogra-

* Problema raportului dintre arta televiziunii şi teatru, pe de o parte, şi cinematograf, pe de altă parte, a fost dezbătută de peste zece ani, începînd cu cartea lui A. Iurievski *Specificul televiziunii (338)* şi admirabila lucrare a lui Vl. Sappak *Televiziunea şi noi (299)* ; dar nici chiar în ultimele lucrări din acest domeniu nu s-a ajuns la un punct de vedere clar şi unitar *(175 ; 224)*.

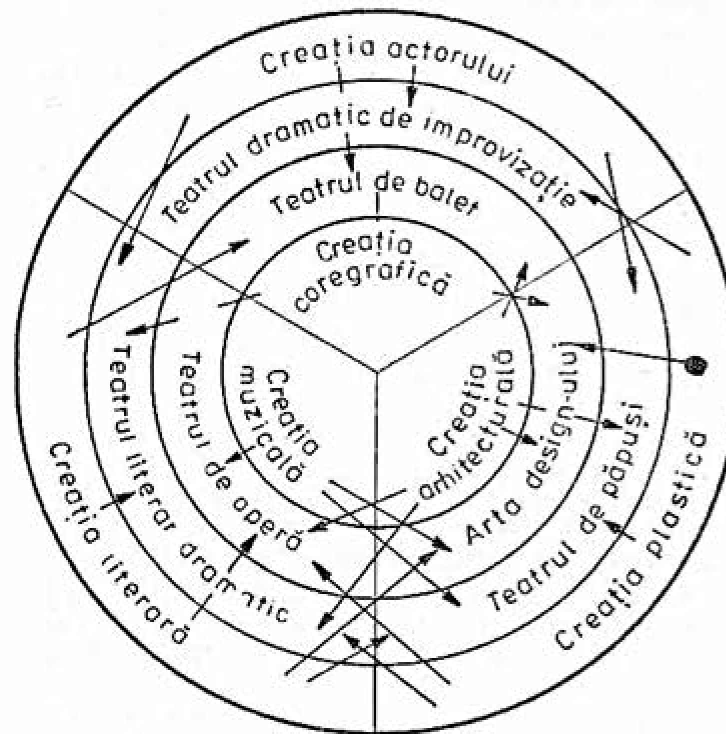
fice, rolul de dominantă artistică este deținut, fără îndoială, de creația arhitectonic-decorativă. Cît de stabilă este o asemenea structură artistică, ne va arăta viitorul, însă dreptul ei principial la existență nu poate fi pus la îndoială *.

Problemele se complică atunci cînd rolul de dominantă este deținut, în astfel de sinteze, de creația muzicală sau coregrafică, deoarece nu există nici o modalitate de reproducere și translație tehnică — nu este vorba numai de radio, ci și de cinematograf sau televiziune — care să fie în stare să reîntruchipeze limbajul coregrafic și muzical *în întreaga sa concretitudine și valoare estetică.* Ne sînt tuturor cunoscute numeroasele ecranizări, cinematografice sau de televiziune, de opere, operete și balete și este la fel de cunoscut faptul că, în cea mai mare parte a cazurilor, aceste opere nu dispun de o valoare artistică de sine stătătoare. Sensul lor se regăsește numai în activitatea de popularizare a operelor și baletelor clasice, a creației marilor cîntăreți și dansatori. Cele mai reușite s-au dovedit a fi lucrările aparținînd unui gen special și create tocmai pentru ecran, așa-numitele musical-uri cum ar fi *Umbrelele din Cherbourg* sau *Oliver.* Cu toate acestea, trebuie să recunoaștem că și aici latura pur muzicală a filmului nu este valorificată integral : ca și în cazul radioului, sunetul nu este aici prezent la valoarea sa reală, completă, „vie", ci este reprodus în mod mecanic, este mortificat. Raportul dintre această muzică înregistrată și muzica „vie" seamănă ca raportul dintre o reproducere în culori a unui tablou și tabloul ca atare. Din aceste motive, nici în cinematograf și nici în televiziune nu au luat naștere tipuri independente de arte în genul teatrului muzi-

* O astfel de artă a fost descrisă de I. Efremov în *Nebuloasa din Andromeda* ; în momentul de față, astfel de experimente se efectuează la studioul Prometeu din Kazan.

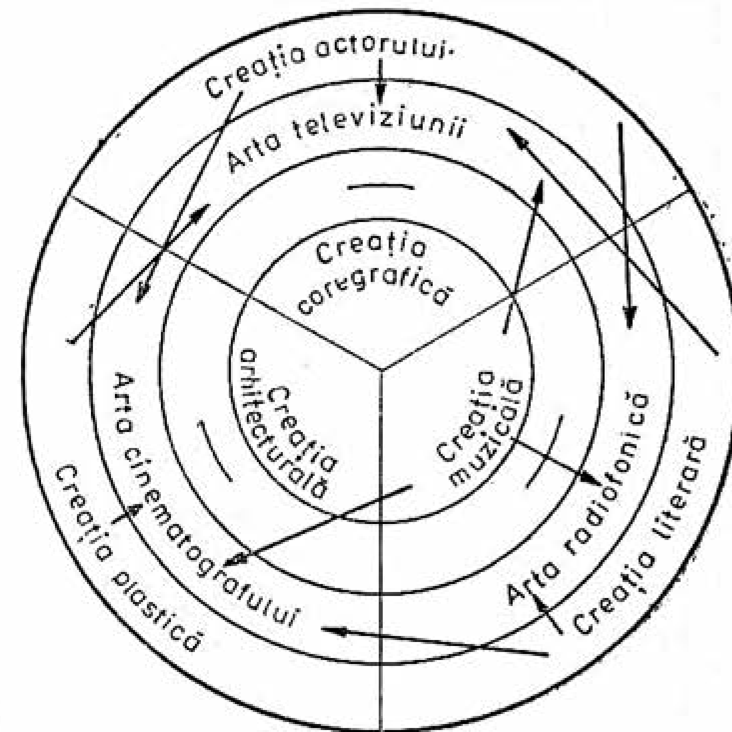
cal sau coregrafic. Indiferent cît ar fi de activ rolul muzicii în film, — și aici putem fi de acord cu tot ceea ce s-a spus de către specialiști în cercetările fundamentale asupra acestui obiect *(244, 255 ; 322)* — componenta muzicală a sintezei cinematografice are numai un rol subordonat și cu greu am putea presupune că această stare de lucruri se va modifica cîndva. Se înțelege că progresul tehnic va apropia imaginea radio-tele-cinematografică de sunetul viu și de culoarea vie, de stereofonie și stereoscopie. Dar perspectiva apariției, pe această bază tehnică, a unor noi structuri artistice de sinteză depinde, după cum se pare, nu de inventivitatea regizorală în „transpunerea" pentru ecran a unei opere de Ceaikovski sau a unui balet de Șostakovici și nici chiar de compunerea de opere cinematografice sau operete cinematografice în genul *musical*-ului, ci de alte elemente, și anume *de posibilitatea de a se descoperi procedee de înregistrare a sunetului și mișcării care să dezvăluie anumite calități ale acestora din urmă, necunoscute și inaccesibile existenței lor naturale.* Se efectuează deja cercetări în această direcție — atît în ceea ce privește așa-numita muzică magnetofonică, prin care este posibilă transformarea liberă a sunetelor naturale, obținîndu-se efecte uimitoare și cu totul specifice, precum și în ultimele experimente ale *Laternei magika* a cehilor, unde nu întîmplător se accentuează componenta coregrafică a sintezei, iar utilizarea poliecranului pe care sînt reproduse fragmente de dans ce se combină apoi cu dansul real al actorului viu și cu diferite efecte iluzioniste, conduc într-adevăr dansul dincolo de limitele posibilităților sale.

Caracterul legic al formării structurilor artistice complexe devine cît se poate de evident dacă ne vom reprezenta toate cele spuse mai sus în două variante noi ale schemei noastre, una pentru artele de sinteză ale complexului scenic, cealaltă pentru artele de sinteză al complexului tehnic.



Aceste scheme ne demonstrează că, deși la formarea structurilor artistice de sinteză iau parte reprezentanți ai tuturor celor șase familii fundamentale de arte, totuși rolul fiecăruia din ei este diferit : într-un caz ea oferă terenul necesar sintezei și atunci sinteza se înfăptuiește în zona limitrofă cu teritoriul ocupat în „lumea artelor“ de respectiva familie ; în alt caz ea își trimite numai „reprezentanți“ în zone relativ îndepărtate de granițele ei și, în mod corespunzător, joacă un rol mai modest în structurile de sinteză care iau naștere acolo.*

* Numai din acest motiv în tabelele respective, precum și în tabelul 46, teatrul de păpuși și arta cinematografică au fost plasate în seria artelor spa-



Deoarece nu dorim să mai complicăm aceste tabele, nu am mai consemnat acele forme ale „sintezei secundare“, care iau naștere la interferența diverselor tipuri de artă scenică sau prin interferența artei cinematografice și a televiziunii. Totuși, tocmai această *vecinătate imediată* a teatrului literar-dramatic și de operă face posibilă existența operetei, în care are loc un fel de stratificare a două forme ale artei scenice unitare ca structură. În același mod, vecinătatea dintre balet și operă face posibilă

țiale, iar teatrul literar-dramaturgic și muzical — în seria artelor temporale. În fond, ele țin toate, evident, de clasa artelor spațial-temporale.

ARTA CA SISTEM DE TIPURI

Clasele de artă / Clasele de arte	Artele spațiale	Arte sintetice și sincretice	Arte spațial-temporale	Arte sintetice și sincretice	Arte temporale	Arte sincretice și sintetice
Artele simple din seria figurative și combinațiile acestora	Grafica Pictura Fotografia artistică Sculptura Arta panoramei Arta jocului Arta machiajului	Actorul cu păpușa și actorul și machiajul	Arta actorului în teatrul de umbre Arta dresorului și a pantomimei Arta iluzionistului Pantomima dramatico-actoricească Arta regizorului	Arta literar-mimică a actorului	Arta crainicului Arta oratorică (elocvența) Publicistica artistică Arta de a citi Literatura orală Literatura scrisă	Îmbinarea imaginii și a cuvîntului
Arte sincretice și sintetice binare cu dominante figurative	Formațiuni arhitectonico-figurative	Legătura dintre complexul tehnic și muzical în arta primitivă și în folclor	Arta actorului-dansator	Complexul muzical din arta primitivă și din folclor	Formațiuni literar-muzicale	Legătura dintre complexul muzical și tehnic în arta primitivă și în folclor
Artele sintetice complexe ale complexului scenic cu dominantă figurativă	Teatrul de păpuși		Teatrul dramatic de improvizație		Teatrul literar-dramatic	
Artele sintetice compuse ale complexului tehnic cu dominantă figurativă	Arta cinematografului	—	Arta televiziunii	—	Arta radioului	—
Artele sintetice compuse ale complexului tehnic cu dominanta nonfigurativă		—	—	—	—	—
Artele sintetice compuse ale complexului scenic cu dominanta nonfigurativă	Arta design-ului	Legătura dintre complexul tehnic și muzical în arta primitivă și folclor	Teatrul de balet	Complexul muzical din arta primitivă și din folclor	Teatrul de operă și opereta	Legătura dintre complexul muzical și tehnic în arta primitivă și în folclor
Artele sintetice și sincretice binare cu dominanta nonfigurativă	Formațiuni arhitectonico-figurative		Arta actorului-dansator		Formațiuni muzical-literare	
Artele simple ale seriei nonfigurative și combinațiile dintre acestea	Arta tipăririi cărților Arta cărții în manuscris Design-ul ornamental Arta ornamentării manuale Arta industrială (design) Arta aplicată Arhitectura-design Arhitectura preindustrială Design-ul mijloacelor de transport Arhitectura mijloacelor de transport Arta parcurilor și a grădinilor Urbanistica	Formele dinamice ale creației arhitectonice	Arta jongleriei Arta dresorului-coregraf Dansul sportiv Dansul în sensul curent al cuvîntului Arta maestrului de balet	Contopirea dansului cu muzica	Arta interpretării muzicale Arta muzicală de improvizație Arta compoziției	Îmbinarea muzicii cu lumina (culoarea) în mișcare

interferența lor directă (aceasta a devenit o normă în opera clasică, normă care conține în mod obligatoriu un divertisment coregrafic, dar, în principiu, ar fi putut avea loc și pornind de la balet). Experiența estradei ne demonstrează cît de frecvent artistul păpușar iese pe scenă și poartă un dialog direct cu păpușa — în felul acesta se intersectează teatrul dramatic în ambele sale forme cu teatrul de păpuși. La fel, filmul de televiziune filmat în studiourile cinematografice la cererea televiziunii și care se transmite apoi la televiziune dar adesea și pe marele ecran nu este altceva decît un tip aparte de hibrid între două tipuri de creație de sinteză. Mai trebuie să remarcăm și faptul că în toate cazurile de „sinteză secundară" structurile care iau naștere formează aceleași serii spectrale cunoscute nouă, deoarece, de exemplu, opereta permite o gamă întreagă de raporturi între componenta de operă și cea literar-dramatică, tot așa după cum filmul de televiziune sau de cinematograf poate fi în măsură mai mare sau mai mică cinematografic sau de televiziune.

Acestea sînt legitățile fundamentale ale formării artelor de sinteză, care condiționează locul ocupat de acestea în „lumea artelor". Prin aceasta încheiem cercetarea nivelului diferențierii tipologice a activității de creație artistică, ale cărei rezultate pot fi fixate schematic într-un tabel de sinteză intitulat *Arta ca sistem de tipuri.*

Capitolul XI

CATEGORIA MORFOLOGICĂ A GENULUI

Așa cum reiese din prezentarea istorică anterioară, categoria *genului* ca atare nu s-a constituit încă în estetică pînă în momentul de față. Cu această categorie operează poetica atunci cînd caracterizează principalele segmentări interioare ale literaturii; în analiza morfologică a întregii sfere a activității artistice, noțiunea de *gen* a pătruns numai în cazurile în care — ca, de exemplu, la Schelling, Weiss sau Lotze — împărțirea poeziei în *epică, lirică* și *dramatică* a devenit unitatea de măsură a segmentării interioare a tuturor celorlalte arte. Dealtfel, ne-am putut convinge că nici în cadrul poeziei, știința nu a putut să elaboreze de-a lungul a douăzeci și cinci de secole un criteriu unanim și general recunoscut pentru delimitarea genurilor literare. Multitudinea acestor criterii a făcut să apară o mulțime de răspunsuri diferite la întrebarea ce reprezintă, în fond, genurile poetice ; pe lîngă triada pe care am menționat-o mai sus (deși fundamentarea ei diferă de la un literat la altul, începînd cu Aristotel și terminînd cu Steiger) în istoria esteticii ne întîmpină delimitarea a două genuri principale — epic și dramatic sau, alteori, cu introducerea celui de-al patrulea gen — acesta fiind, uneori, romanul (Tiander, Dneprov), alteori — satira (Borev).

În lucrarea noastră *Prelegeri de estetică marxist-leninistă* am avut posibilitatea să fundamentăm o altă modalitate de abordare a acestei problematici (*67*, 396—407). Genul — am demonstrat noi atunci — trebuie analizat ca o categorie *general-estetică*, sau, cu alte cuvinte, ca o categorie care desemnează un anumit aspect al modificării structurii fiecărui tip de artă. În funcție de diferite arte, aceste variațiuni de gen sînt desemnate prin termeni diferiți — de aceea teoreticienii nu au sesizat nici un fel de legătură internă între acestea. Totuși, cercetarea ne demonstrează că diversele sisteme de definire pornesc de la *unul și același principiu al segmentării* și de aceea avem a face aici *cu un nivel anumit al diferențierii morfologice, care „străbate" întreaga lume a artelor*. Urmează să expunem mai pe larg acum această concepție.

Vom lua ca punct de pornire teza după care, în procesul real de formare și dezvoltare a tuturor tipurilor de artă, s-au confruntat și s-au influențat reciproc două forțe — *forța atragerii reciproce* și *forța respingerii reciproce*. Pe de o parte, o condiție a constituirii fiecărui tip de artă a fost elaborarea unui mod de cunoaștere artistică a realității, irepetabil și specific numai acestuia, ceea ce necesita „îndepărtarea" sa față de toate celelalte arte ; pe de altă parte, contactul permanent cu celelalte arte a condus și la însușirea experienței acestora, la aplicarea modalităților elaborate de ele (Nelson a spus, foarte ingenios, că este vorba de un fel de „polenizare încrucișată" a artelor — cf. *275*, 124), dar mai ales, la căutarea drumului spre realizarea unei uniri directe cu acestea, a drumului spre formarea unor structuri artistice de sinteză.

La drept vorbind, această sarcină a fost rezolvată empiric în creația sincretică a antichității, cu mult înainte ca dezvoltarea artistică a omenirii să înceapă să se ocupe de ea în mod conștient, în numele creării unei sinteze artistice. Dar, indiferent cum ar fi, această preocupare a existat în mod obiectiv de-a lungul întregii istorii a artelor și a fost rezolvată fie conștient fie în mod inconștient. Condiția esențială a existenței oricărui fenomen artistic sintetic sau sincretic este — așa cum am văzut — capacitatea elementelor sale componente — literare, muzicale, plastico-dinamice etc. — de a realiza o legătură organică unul cu altul. Pentru ca legătura dintre literatură și muzică, sau dintre pictură și arhitectură să aibă un caracter „chimic", este necesar ca aceste arte să se adapteze reciproc în vederea unei asemenea contopiri, trebuie să „se acorde" una cu alta. Astfel, în cadrul cîntecului, arta literară vine în întîmpinarea muzicii formînd o construcție în versuri, ritmată, iar muzica se îndreaptă spre literatură organizîndu-și melodic raporturile de înălțime dintre sunete ! Tot așa, „întorcîndu-și fața către arhitectură", pictura dobîndește un caracter decorativ etc. Examinînd acum această problemă în cel mai larg cadru, trebuie să spunem că interacțiunea dintre arte are un caracter mult mai larg — pentru că, de exemplu literatura stă față în față — în cadrul culturii artistice a societății — nu numai cu muzica, ci și cu arta actorului, cu artele plastice, cu arta cinematografului, radioului, televiziunii ; exact la fel, în procesul istorico-artistic, muzica este legată prin forțe de atracție și de respingere nu numai de literatură, ci și de dans, de diversele tipuri ale artei scenice, de arta cinematografului, a radioului. Din aceste motive, problema modalității în care se reflectă asupra structurii interioare a fiecărui tip de artă relațiile acestuia cu celelalte modalități de reprezentare artistică a lumii trebuie să fie examinată ca o chestiune independentă a morfologiei artei. Ea este, de fapt, o problemă-cheie pentru înțelegerea genului ca o modificare aparte a fiecărui tip de artă.

Există un fapt istoric temeinic demonstrat — *poezia este mai veche decît proza.* Aceasta pare, totuși, ciudat și surprinzător — doar omul primitiv ca și noi toți, vorbea în proză în viața cea de toate zilele ; atunci cum a putut el ca, în loc să folosească în scopul reprezentării artistice limbajul atît de accesibil și firesc al prozei, să înceapă prin a elabora o structură incomparabil mai complexă decît cea prozaică și anume, structura poetică ? Lucrul acesta se explică prin sincretismul vechii arte „muzicale", care se caracteriza prin contopirea elementelor literare, muzicale și de dans. „Versurile amintesc de dans — spunea M. Harlap, definind această legătură — care se deosebește de toate celelalte mișcări ale corpului, atît de cele spontane, cît și de cele reglementare prin automatizare (cum ar fi mersul) prin realizarea unei anumite figuri date" (*323,* 102). Această reglementare se realizează, în primul rînd, cu ajutorul *ritmului* — elementul organizatoric esențial în muzică, în dans și, de aici, și în cadrul limbajului poetic. „Limbajul poetic este întotdeauna ritmic, chiar dacă nu are formă de vers. Proza poetică (sau lirică) este o proză ritmică, în care intonația emoțională se contopește cu o anume armonie și proporționalitate. Această proporționalitate, devenind regula de construcție a vorbirii, se transformă într-o dimensiune a versului sau în metru, vorbirea însăși devenind astfel metrică sau versificată. Respectarea acestei reguli este dictată, în primul rînd, de „idealul preafrumoasei proporționalități". Dar, pe de altă parte, regulile metrice evidențiază „forța fundamentală a versului", subliniază elementul ritmico-intonațional al vorbirii și, prin aceasta, contribuie la punerea în evidență a „flăcării poeziei" (*ibidem,* p. 143—144).

Analiza celor mai vechi forme de poezie (și aici, trebuie să spunem că filogeneza se repetă în ontogeneză) ne demonstrează că ritmul a jucat un rol atît de mare în exprimarea poetică, încît el era respectat chiar cu prețul sacrificării sensului, al repetării logic nejustificate a unuia și aceluiași cuvînt, a uneia și aceleiași combinații de sunete. Dar, în creația sincretică, ritmul provenea din latura muzicală și coregrafică a acesteia și își subordona puterii sale structura laturii literare a complexului „muzical". Se poate însă presupune că această adaptare a vorbirii la contopirea cu elementul muzical se referă numai la latura formală a expresiei literare și nu atinge deloc calitățile sale de conținut ? Nu ar fi mai justificat să presupunem că unitatea expresivității literar-muzicale trebuia să-și pună amprenta pe conținutul exprimat prin intermediul cuvintelor ?

De fapt, tocmai așa s-a și întîmplat. Forma versificată a poeziei nu era nimic altceva decît expresia exterioară, materială a conținutului ei specific, *liric,* așadar, un instrument al liricii, după expresia lui N. Berkovski (*372,* 10). Iar aceasta înseamnă că liricul, ca gen literar, a apărut, din punct de vedere istoric, în cadrul procesului de „muzicalizare" a expresiei literare. Lirica a devenit o „muzică în literatură", sau o literatură care a adoptat legile muzicii, iar forma versificată este necesară în cazul de față tocmai pentru a întruchipa într-un mod adecvat respectivul conținut.

Belinski avea toate motivele să fie de acord cu afirmația lui Jean Paul Richter, care spunea că lirica este „elementul fundamental" al poeziei. Belinski mai adăuga la aceasta : „Lirica este viața și sufletul oricărei poezii : lirica este poezia care predomină, este o poezie a poeziei" (48, vol. V, 14). Forma poetică a luat naștere ca o întruchipare nemijlocită și adecvată a conținutului liric și a rămas pentru totdeauna forma sa cea mai corespunzătoare, în timp ce conținutul epic, obligat inițial să se desfășoare

tot în formă poetic-muzicală — întrucît creația sincretică, a cărei existență era predominant orală, nu cunoștea și nu putea cunoaște încă nici un fel de altă formă — ulterior s-a despărțit definitiv de ea și s-a contopit cu forma prozaică : romanul și nuvela au devenit moștenitorii eposului și s-au constituit în forme mult mai consecvente de realizare a obiectivelor epice ale cunoașterii artistice a lumii.

T. Mann numea cîndva eposul „un model primitiv al romanului" și trebuie să admitem că această apreciere este foarte exactă. În orice caz, nu trebuie să identificăm *genul epic* al creației literare cu *eposul* ca specie istorică aparte, prin care a fost întruchipat, la un moment dat, genul respectiv. De aici decurge și faptul că, deși recunoaștem ca incontestabil corecte observațiile lui Dneprov, care a argumentat pătrunderea masivă a elementelor lirice și dramatice în roman, nu putem fi de acord cu concluzia lui, conform căreia romanul ar fi devenit un *gen nou*, al *patrulea gen* al artei literare. Forma limbajului în proză, utilizată de roman și nuvelă, indiferent cît ar fi de saturată cu elemente lirice — s-a ajuns chiar la formațiuni specifice cum ar fi *proza lirică*, — este la fel de adecvată viziunii epice asupra vieții pe cît este de adecvată forma poetică viziunii lirice. În ceea ce privește „proza lirică", aceasta, la fel ca și „poezia epică", este, evident, pe deplin justificată, dar, din punct de vedere morfologic este un fenomen de frontieră, de tranziție, care formează una din „fîșiile" spectrului formelor intermediare dintre epic și liric. Această trecere nu este bruscă, nu se produce în salturi, ci este blîndă, treptată și se desfășoară pe aceeași scară largă a relațiilor labile de proporționalitate dintre cele două elemente de bază, pe care am mai descoperit-o nu o dată în alte puncte de contact din cadrul sistemului artelor. Dar — și lucrul acesta este cel mai important — chiar și în formele ei prozaice, lirica își dezvăluie legăturile structurale cu muzica (legătura lor genetică este studiată destul de bine, pentru ca să putem să nu ne oprim în mod deosebit asupra acestui fapt).

Din cele spuse mai sus rezultă că definiția curentă a liricului, care pornește de la definiția clasică hegeliană a acestuia și îl leagă de întruchiparea artistică a lumii subiective (spre deosebire de orientarea obiectivă a epicului) nu numai că nu este negată de noi, dar, dimpotrivă, este pe deplin confirmată. Specificul abordării argumentate în cadrul lucrării de față constă numai în faptul că problema este privită de noi *nu în plan abstract gnoseologic, ci în secțiune genetică și cît se poate de concret*. Și în acest caz se constată că înșiși parametrii gnoseologici ai genurilor literare sînt derivați și poartă pecetea provenienței lor — a faptului că tocmai *legătura inițială cu muzica este aceea care a dat naștere structurii lirice a artei literare*. Lirica a moștenit de la muzică — să spunem așa, din punct de vedere al genotipului — capacitatea proprie acesteia din urmă de a modela metaforic lumea interioară a subiectului. Cu alte cuvinte, poezia este lirică pentru că muzica, prin esența sa, este o artă lirică.*

Genul dramatic, la fel, s-a delimitat și și-a dobîndit caracterul „dramatic" pentru că lucrul acesta era impus artei literare de legătura sa consubstanțială cu *creația actorului*. Să ne reamintim că în procesul ramificării sincretismului „muzical" inițial, artele care au luat naștere din acesta nu erau în situații egale : dacă imaginea literară a realității și creația muzicală s-au putut dezvolta absolut independent, în schimb

* „În versurile cîntecelor populare" — expunea, în linii mari, această legătură Nietzsche — vorbirea se străduiește să imite muzica prin toate procedeele ; prin aceasta, liricul se deosebește de epic, care se apropie mai mult de artele plastice" (82, 37 și 44—45).

dansul necesita în mod obligatoriu un suport muzical, iar arta actorului — un suport literar. *Mimesis*-ul actoricesc avea nevoie, în primul rînd, de cuvînt, întrucît în însuşi obiectul reprezentat — şi anume activitatea de viaţă reală a omului — acţiunea fizică este inseparabilă de vorbire (această necesitate deosebea în mod esenţial mimesisul actoricesc de dans, căruia natura sa nonfigurativă îi permitea să facă pe de-a-ntregul abstracţie de formele de viaţă reale ale comportamentului uman). De aceea, deşi pantomima actoricească pură a existat de-a lungul întregii istorii a artelor, ocupînd un loc cînd mai însemnat, cînd mai modest în cultura artistică, ea nu a putut fi niciodată *direcţia principală* de dezvoltare a creaţiei actoriceşti. Forma ei principală de existenţă a fost întotdeauna creaţia sintetică literar-mimică. Acesta este, de fapt, lucrul pe care îl avem în vedere atunci cînd vorbim despre arta actorului.

În al doilea rînd, dezvoltarea creaţiei actoriceşti pe calea înfăţişării unitare a comportamentului uman prin mijloace mimice şi literare nu putea fi încununată de succes în absenţa unei baze literare solide. Nu este deloc întîmplător faptul că în complexul folcloric „muzical", ramura dramatică a continuat să aibă, în majoritatea cazurilor, o situaţie subordonată în comparaţie cu ramurile muzical-poetice sau chiar coregrafice. În perioada anterioară apariţiei scrisului, dramaturgia nu a avut condiţii pentru o dezvoltare amplă şi, fără acest sprijin, nu se putea dezvolta în mod eficient nici arta actoricească. Nu este întîmplător nici faptul că şi *commedia dell'arte* a fost ulterior înlăturată de teatrul literar. Dacă viitorul va aduce cu sine o nouă înflorire a teatrului de improvizaţie, lucrul acesta va fi posibil numai datorită celor cîteva mii de ani de dezvoltare a artei scenice pe o bază literar-dramatică solidă.

În felul acesta, în dezvoltarea sa, arta cuvîntului s-a găsit în faţa necesităţii de a satisface nevoile artei actorului, oferindu-i o bază artistică pe care să-şi poată desfăşura toate capacităţile de care dispunea. În acest scop, literatura trebuia să elaboreze o structură corespunzătoare, o textură artistică esenţial diferită atît de structura lirică, cît şi de cea epică. Se ştie cît de complexă a fost evoluţia acestui proces în cultura antică: pe de o parte, mult timp dramaturgia nu a putut să scape de „eroul liric", care apărea aici sub forma corului şi, pe de altă parte, ea l-a „despicat" treptat pe povestitorul iniţial în cîteva personaje de sine stătătoare, transformînd opera literară dintr-un monolog într-un dialog.

Dialogul, adică acea acţiune literară care se desfăşoară între două personaje, reprezintă, în fond, esenţa acestei „descoperiri" a geniului poetic al omenirii *. Forma dialogului include în sine, fără îndoială, acea sinteză între epic (obiectiv) şi liric (subiectiv) despre care vorbea şi Hegel (55, vol. XIV, 329). Ea include în sine, neîndoielnic, şi acele calităţi pe care le-a evidenţiat Gacev — automişcarea gîndirii artistice printr-un lanţ de întrebări şi răspunsuri şi un sens definit al viziunii despre lume, imanent formei date (*195*, 49—50). Dar toate acestea şi multe altele — vom sublinia din nou — sînt calităţi *derivate*, crescute din ceea ce defineşte însăşi existenţa dramei ca gen al artei literare, adică din faptul că drama este *un răspuns al literaturii la cerinţele impuse ei de către existenţa artei actorului*. Dialogul, ca formă literară, a luat naştere nu dintr-o necesitate abstractă de a înfăţişa toate combinaţiile posibile dintre subiect şi obiect, şi nu este produsul u-

* Drama este o înfăţişare a conflictului sub formă de dialog între personajele piesei şi remarcile autorului" — a definit pe scurt esenţa dramei V. Volkenstein (*192*, 9). Încercarea lui V. Sahnovski-Pankeev de a combate această afirmaţie ni se pare lipsită de argumentare (*300*, 6—9).

nui anumit tip de conştiinţă socială, ci este pur şi simplu rezultatul adaptării modului literar de înfăţişare a vieţii la posibilităţile artei actorului. Acest tip de creaţie artistică, spre deosebire de toate celelalte, are nevoie nu de unul, ci de cel puţin doi artişti, din al căror duel literar izbucneşte scînteia dramei. De aceea, *teatrul cu un singur actor* — vrem să repetăm acest lucru — nu reprezintă decît o metaforă, al cărei drept la existenţă este conferit de capacitatea recitatorului de a se dedubla, de capacitatea sa de a purta un dialog imaginar cu personaje imaginare. Teatrul real porneşte de la o structură al cărei model clasic poate fi găsit în *Mozart şi Salieri* de Puşkin. Cu ajutorul acestui model este mult mai uşor să studiem toate legile acestei arte „în formă pură", decît cu ajutorul tragediilor antice, deoarece aici este prezent minimumul de calităţi dramatice necesare, reunite de noi în noţiunea de „acţiune în dialog".

Împărţirea dihotomică a literaturii în epică şi dramatică, foarte răspîndită în secolul al XVII-lea, în care poezia lirică era subordonată poeziei epice, avea şi un sens raţional, întrucît amîndouă aceste forme ale reprezentării literare sînt forme de *monolog*. Trecerea spre structura dramatică reprezintă o ieşire dincolo de graniţele monologului, în sfera dialogului. Monologul este o povestire despre evenimentele care se petrec în lume sau despre „evenimentele psihologice" care se petrec în lumea interioară a poetului şi aici începe să se observe deosebirea dintre forma lirică şi cea epică). Dar imediat ce în acţiune intervine cea de-a doua voce, imediat ce partenerii se angajează într-o acţiune, ia naştere forma dramatică. Iniţial, aceasta este inclusă în structura epică şi lirică şi va rămîne pentru totdeauna în cadrul acestora ca un element de mai mare sau mai

mică semnificaţie *, dar atunci cînd ea va ieşi în evidenţă, va dobîndi o existenţă de sine stătătoare, va apărea drama. Toate celelalte elemente ale acestui tip de artă cresc apoi pe acţiunea fundamentală a dialogului, dezvoltîndu-l, complicîndu-l şi îmbinîndu-l cu alte componente artistice : astfel, apariţia celui de-al treilea, al patrulea, al zecelea, al douăzecilea personaj, apariţia decorurilor, a butaforiei, a costumelor, machiajului, acompaniamentului muzical, ba chiar şi „apariţia" chipului fizic şi a acţiunii eroilor în faţa ochilor privitorului reprezintă anumite stratificări peste textura artistică dramaturgică fundamentală al cărei nume este „dialog". Elementele enumerate mai sus nu sînt întotdeauna indispensabile în respectiva formă de artă. Atunci cînd ascultăm, de exemplu, transmisia radiofonică a spectacolului *Mozart şi Salieri* obţinem impresia *necesară* şi *suficientă* pe care trebuie s-o producă o operă a artei dramatice şi care se defineşte prin structura sa artistică specifică — *duelul verbal literar dintre două caractere, care se confruntă într-o anumită situaţie dată*. Înfăţişarea coliziunii caracterelor este posibilă numai datorită actorilor, adică cu ajutorul oamenilor care dispun de harul de a se transpune, de a dizolva în propria personalitate pe cea a scriitorului, atît a componentei epice a acestuia, reprezentată de narator, cît şi a celei lirice reprezentînd autoexprimarea şi care îşi asumă întreaga răspundere pentru dezvoltarea şi exprimarea ideilor dramaturgului **.

* V. Haruzina a demonstrat foarte convingător existenţa unui element dramatic în poveşti şi cîntece, ceea ce impunea povestitorului sau cîntăreţului o interpretare corespunzătoare, în esenţă, actoricească (*414*, 72—73).

** Această răspundere este împărtăşită, de regulă, cu regizorul, dar realizarea interpretării regizorale rămîne, în orice caz, o operă a actorului.

Genul epic este cel de-al treilea tip de creaţie literară în care literatura „dînd ceea ce se cuvine" muzicii şi artei actoriceşti, rămîne, în cele din urmă, singură cu sine, sau, mai exact spus, singură cu lumea reală care urmează a fi reprezentată. În naraţiunea epică, literatura dobîndeşte o anumită puritate interioară, îşi confirmă totala independenţă faţă de influenţa altor arte, îşi dezvăluie valenţele artistice specifice. Genul epic reprezintă în literatură acelaşi lucru pe care îl reprezintă tabloul de şevalet în pictură sau creaţia instrumentală în muzică: *autoconfirmarea artei respective,* scoaterea în evidenţă a caracterului său unic, irepetabil şi de neînlocuit prin dezvăluirea „personalităţii" sale artistice şi unitatea vie dintre toate laturile sale puternice şi slabe.

Este clar că pe parcursul dezvoltării şi consolidării sale, literatura epică a trebuit să se dezbrace de haina copilăriei, şi anume de „costumul" poetic, a trebuit să renunţe la ispitele formei dramatice dialogate şi, menţinînd elementele ambelor în măsura în care lucrul acesta îi putea fi de folos, a început să-şi elaboreze un limbaj artistic propriu — *limbajul narativ-prozaic,* deosebit de limbajele liricii şi ale dramei. Strădania de a se crea un model literar al lumii obiective a făcut, în esenţă, ca forma sonoră a cuvîntului şi concretitudinea sa intonaţional-artistică să fie nesemnificative; de aceea, genul epic nu numai că s-a împăcat foarte uşor cu trecerea literaturii de la forma orală de existenţă la cea scrisă, — lucru cu care, de exemplu, lirica nu s-a putut împăca niciodată — dar tocmai pe acest nou teren a atins şi culmea înfloririi sale. Tot aşa după cum lirica, prin însăşi esenţa sa, are nevoie să fie pronunţată, tot aşa drama, prin natura sa, necesită întruchiparea prin intermediul actorului (deşi şi una şi alta pot fi citite, în gînd, se înţelege — numai că nu în acest scop sînt

concepute) *, tot aşa operele epice se adresează cititului în gînd, *reconstruirii silenţioase şi într-o atmosferă de concentrare a lumii descrise prin intermediul fanteziei cititorului şi a „transpunerii" sale în această lume creată din nou, în mod liber, de către el însuşi.* Romanul şi nuvela au devenit formele ideale de existenţă ale literaturii epice, iar realismul — metoda de creaţie ideală pentru ele. De aceea, teoria realismului din secolele al XIX-lea — al XX-lea se înclină în faţa romanului, comparînd cu el literatura, ba chiar şi arta în ansamblu — în acelaşi mod în care estetica romantismului descoperea cea mai înaltă manifestare a literaturii în poezia lirică sau aşa cum estetica secolelor al XVII-lea — al XVIII-lea, vorbind despre arta cuvîntului, avea în vedere mai ales drama, întrucît în ea vedea forma ideală de existenţă a poeziei.

Indiferent care ar fi, totuşi, aceste preferinţe istorico-artistice, secolul al XIX-lea era pe deplin îndreptăţit, sprijinindu-se pe experienţa oferită de istoria literaturii, să recunoască existenţa a *trei* genuri literare, şi nu două, aşa cum se delimitau ele, de obicei, în secolele trecute. Totuşi, gîndirea teoretică a secolului al XX-lea nu se putea mulţumi cu

* În legătură cu aceasta se clarifică şi disputa veche dacă o dramă este scrisă pentru a fi citită sau pentru a fi pusă în scenă. Volkenstein, de exemplu, numeşte ambele puncte de vedere — „unilaterale", întrucît, pe de o parte, drama este creată, fără îndoială, pentru întruchiparea scenică dar, pe de altă parte, „de ce să-i lipsim pe oameni de plăcerea de a citi o dramă bună?" (*199*, 12).

Această întrebare naivă nu poate trezi decît zîmbete. Nu este vorba, bineînţeles, de faptul că ar trebui să se înceteze publicarea dramelor, ci de faptul că trebuie să înţelegem natura acestor forme de creaţie literară. Din această cauză, nu putem să nu fim de acord cu Sahnovski-Pankeev, care afirmă că piesa este creată „pentru a fi reprodusă pe scenă", aşa a fost şi în epoca antică, şi în timpul Renaşterii, atunci cînd piesele nu se publicau deloc (*300*, 155).

același lucru : experiența dezvoltării artistice a omenirii și, în particular, cea a interacțiunii dintre tipurile mai vechi de literatură și tipurile care iau naștere sub ochii noștri a dus la cristalizarea *unor noi genuri literare.*

Prima transformare în arta cuvîntului a avut loc în secolul al XX-lea, cînd lucrul acesta a fost impus de *cinematograf.* Și cinematograful a impus modificarea, deoarece s-a constatat că el nu poate intra într-o legătură organică cu nici unul din genurile literare deja existente — nici cu genul epic, nici cu cel liric, și nici chiar cu cel dramatic. Cinematograful a rămas un simplu mijloc de ilustrare a romanelor și pieselor atîta timp cît nu s-a creat un *nou gen literar,* și anume *scenariul cinematografic,* cu o structură artistică specifică, esențial diferită de structura genurilor literare clasice, dar incluzînd în sine, într-o manieră prelucrată, multe din elementele acestora *. Această sinteză

---

* „Nu prea demult, scria Béla Balázs, a trebuit să le demonstrăm cetățenilor că cinematograful este o artă independentă, cu principii și legi proprii. Iar astăzi trebuie să demonstrăm că baza literară a acestui nou tip de artă reprezintă o formă literară independentă, specială, așa cum ar fi, de exemplu, o dramă înregistrată. Scenariul nu este pur și simplu un mijloc tehnic auxiliar, o schelă structurală care se aruncă imediat ce construcția este gata, ci o formă literară demnă de munca unui scriitor..." (*176,* 253). Un alt teoretician al deceniului al patrulea, polemizînd cu o serie de regizori și teoreticieni din deceniul anterior care vedeau în scenariul de film numai un „semifabricat" estetic, confirma valoarea sa artistică, dar îl definea nu ca pe un nou gen literar, ci numai ca o „formă aparte" sau „un tip aparte" de dramaturgie (*320,* 8 și 13). Dealtfel, el putea să așeze scenariul la nivelul morfologic al dramaturgiei (*ibidem,* 24). Această neglijență din punct de vedere al analizei morfologice a permis unui alt teoretician să spună că „scenariul reprezintă o specie literară aparte și cu drepturi egale", utilizînd aici termenul „specie" numai în virtutea neclarității sale morfologice (*329,* 36) ; o poziție analogă a avut E. Gabrilovici (*194*) și V. Volkenstein (*191*).

dintre epic, liric și dramatic, pe care Dneprov o atribuia romanului, în realitate s-a dovedit a fi particularitatea caracteristică pentru scenariul cinematografic ca gen literar. La vremea sa, E. Gabrilovici, pornind de la faptul că „dramaturgia cinematografică este o literatură de un tip special", descoperea specificul acestui tip în „interacțiunea deosebită dintre dialog și proză" (*194,* 20—37). Este interesant că mai departe, pornind la analiza unei noi componente a artei cinematografice — vocea din afara cadrului care lichida „muțenia autorului", tot așa după cum anterior, filmul sonor a „lichidat muțenia personajelor filmului", Gabrilovici s-a lovit aici, în esență, de participarea elementului liric la sinteza cinematografico-literară, deși nu a reușit să formuleze destul de clar acest lucru (*ibidem,* 39 ș.u.).

Se înțelege că scenariul poate îmbina în moduri diferite trăsăturile specifice diverselor structuri clasice ale artei cuvîntului. Elocventă în acest sens este consolidarea teoretică a diferențelor dintre cinematograful poetic și prozaic (cf. studiul deosebit de interesant consacrat acestei probleme de către E. Dobin — *209*). În filmul poetic, dominanta artistică este reprezentată de elementul *liric* (să ne amintim, de exemplu, de filmul *Copilăria lui Ivan*), în timp ce în filmul prozaic acest rol este jucat de elementul *epic* (așa este, de exemplu, cazul filmului *Președintele*). Fără îndoială, există însă și al treilea tip de film — cum ar fi *Marie Octobre* sau *12 oameni furioși,* a cărui dominantă structurală este reprezentată de elementul *dramatic* și a căror structură se apropie, din această cauză, de cea a unei piese de teatru. În felul acesta, trebuie să delimităm nu două, ci *trei specii de scenariu literar* — poemul cinematografic, nuvela cinematografică și romanul sau piesa cinematografică (evident, aceste denumiri au un caracter convențional întrucît în toate aceste trei cazuri este vorba numai

de faptul că predomină modalitatea epică, lirică sau dramatică de înfăţişare a vieţii, în cadrul unităţii tuturor celor trei elemente care intră în structura scenariului cinematografic).

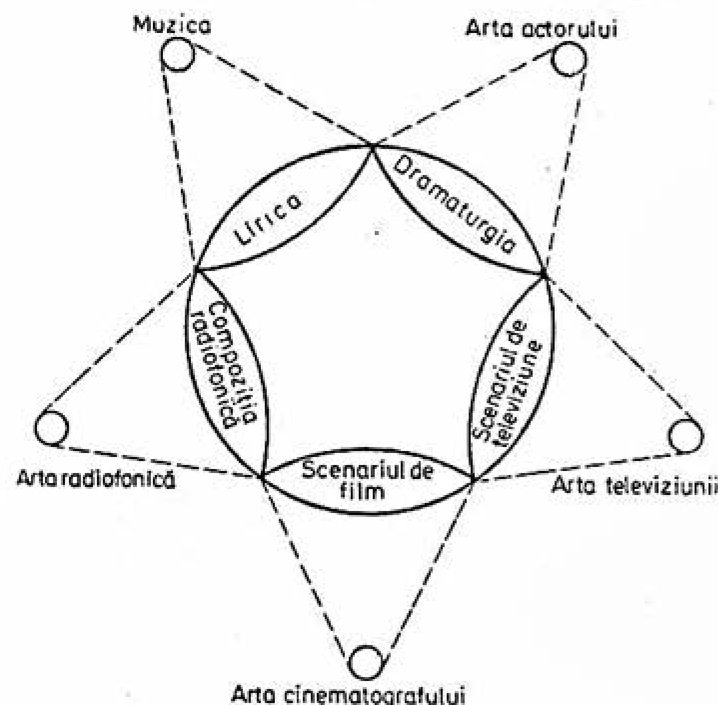
Dealtfel, nu este lipsit de interes nici faptul că ultimele filme amintite de noi au fost turnate la comanda unor studiouri de televiziune. Pornind de aici, s-ar putea avansa presupunerea că specia „piesei cinematografice" se află la graniţa *scenariului de televiziune*, trecînd pe nesimţite în domeniul acestuia.

Această presupunere se confirmă atunci cînd studiem starea reală de lucruri, întrucît procesul stabilizării artei televiziunii a avut consecinţe importante pentru diferenţierea creaţiei literare, consecinţe asemănătoare cu cele provocate de dezvoltarea artei cinematografice. Poate că este încă prematur să vorbim de existenţa scenariului de televiziune ca despre un fenomen independent din punct de vedere artistic, dar nu încape nici o îndoială că sesizăm aici contururile unei structuri artistice specifice, deosebită faţă de structura scenariului de cinematograf şi care reprezintă embrionul unui viitor gen literar de sine stătător. În orice caz, un practician şi teoretician atît de mare cum a fost Roberts, afirma că în televiziune se conturează „un nou tip de dramaturgie" (295).

Un nou gen literar s-a format ca urmare a acţiunii artei radiofonice asupra literaturii. Aici s-au obţinut realizări artistice importante — este suficient să amintim numai admirabilele piese radiofonice ale lui Böll, care ne permit să afirmăm că naşterea acestui nou gen literar s-a şi înfăptuit (particularităţile sale sînt foarte bine prezentate în monografia lui Marcenko, cf. *265*).

Toate cele afirmate mai sus pot fi rezumate cu ajutorul unui tabel.

Tabelul 47



Acest tabel ilustrează, credem, destul de sugestiv faptul că forţa reală care generează diferenţierea pe genuri în cadrul artei cuvîntului este reprezentată de contactele vii şi nemijlocite cu celelalte tipuri de artă. Tabelul ne permite să observăm cît se poate de clar că structura artei cuvîntului se modifică de fiecare dată în aşa fel încît să se poată contopi cît mai organic cu una din artele sale limitrofe.

2. Problema genului în alte tipuri de artă

Dacă legătura cu muzica în complexul sincretic iniţial a dat naştere unei structuri lirice în cadrul artei cuvîntului, în muzică această legătură a dus la apariţia acelei calităţi specifice

care este proprie muzicii *programate*. Trimițîndu-l pe cititor la o monografie consacrată în mod special acestei probleme de către I. Holov *(324)*, putem să arătăm pe scurt că prin noțiunea de „caracter programat" se denumește acel tip de conținut muzical a cărui structură este determinată pe cale logică de literatură sau, în caz extrem, poate fi formulată prin cuvinte. Caracterul programat exclude, așadar, acea mișcare a ideii muzicale care este caracteristică pentru așa-numita muzică „pură" sau „absolută". De aceea, este firesc ca aceasta din urmă, ca un gen aparte al creației muzicale, să fie un fenomen mult mai tîrziu decît muzica programată. În măsura în care în arta „muzicală" a antichității și în folclor, muzica nu se putea separa de poezie (este inseparabilă și de dans, dar despre lucrul acesta vom discuta ceva mai departe), ea avea în permanență și în totalitate un caracter programat. Această calitate se păstrează pentru totdeauna în muzica vocală, al cărei program este inclus în însuși textul poetic. În ceea ce privește muzica instrumentală, aceasta, separîndu-se de cuvînt și devenind independentă, a putut să-și păstreze, într-un fel sau altul, caracterul programat (în acest scop au fost elaborate diferite căi — de la crearea operelor simfonice pe teme din literatură — să spunem, de exemplu, *Romeo și Julieta* sau *Egmont* pînă la folosirea denumirii unei piese instrumentale, care joacă rolul de program prescurtat la maximum, să spunem, de exemplu, *După-amiezile unui faun*; dar a devenit, de asemenea, posibilă și renunțarea la orice fel de programare, ceea ce a dus la concentrarea creației muzicale la acele posibilități de dezvoltare a conținutului, care sînt disimulate în muzică și nu aveau nevoie de nici un fel de sprijin exterior.

În felul acesta, situația care s-a creat în muzică pare un fel de reflectare în oglindă a situației pe care am găsit-o în literatură (această „inversare" se explică, prin faptul că literatura este o artă figurativă, iar muzica o artă nonfigurativă) : așa cum forma „absolută" a literaturii a devenit epicul — genul care leagă cel mai strîns literatura de lumea exterioară — muzica „absolută" dispune de o mai mare concentrare în sine. Pe de altă parte, sub influența poeziei, muzica își deschide ușile în fața unor surse de conținut străine pentru ea și invers, sub influența muzicii, literatura își îndreaptă privirea spre interior, spre adîncurile lumii artistului. Această simetrie confirmă în mod convingător corectitudinea principiului fundamentat de noi în expunerea categoriei genului de artă : se constată că, în muzică, deosebirile de gen nu iau cîtuși de puțin naștere atunci cînd se folosesc, pentru caracterizarea fenomenelor ei, categoriile literare de „liric", „epic" și „dramatic", căci aceste noțiuni, atunci cînd sînt aplicate în muzică (sau în pictură și coregrafie), au numai o semnificație metaforică, ci atunci cînd creația muzicală se diferențiază *în funcție de propriile sale motive, dar după aceleași legi* după care în cadrul literaturii s-au constituit genurile liric, epic și dramatic.

Această dialectică a legăturii dintre general și particular în domeniul formării genurilor muzicale ne explică de ce cel de-al treilea gen este aici *muzica de dans*. Legătura cu dansul, stabilită încă din antichitate, s-a dovedit a fi cît se poate de solidă, dar numai într-o singură direcție : dacă pentru dans această legătură a devenit obligatorie în toate cazurile, pentru muzică ea a căpătat un caracter facultativ. De aceea, în acele cazuri în care muzica a păstrat legătura cu dansul, ea a trebuit să-și adapteze structura la construcția acestuia ; ceea ce a făcut ca raportul dintre elementul melodic și de dans să se constituie în alt mod decît în cazul altor modificări de gen, întrucît dansul avea nevoie în primul rînd de o bază ritmică ; aceasta începe să joace aici un rol precumpănitor, ajungîndu-se chiar la situații în care se

poate face foarte bine abstracţie de melodie, dansul sprijinindu-se numai pe loviturile ritmice ale instrumentelor de percuţie.

Muzica de dans ocupă un loc cu totul aparte în harta noastră morfologică, ca gen muzical simetric genului dramatic din literatură. Căci, în complexul „muzical" cvadrimembru, înrudirea dintre muzică şi dans, ca arte nonfigurative, este simetrică şi analogă cu înrudirea dintre literatură şi arta actorului, ca arte figurative. Ca urmare, adaptarea muzicii la necesităţile dansului a avut pentru ea aceeaşi însemnătate ca şi adaptarea literaturii la necesităţile artei actorului. Dar aici simetria se termină. Mai departe încep feluritele „neregularităţi", legate de faptul că, dacă arta cuvîntului nu are aproape nici un fel de contacte cu dansul (chiar în balet baza literară joacă un rol minim în efectul artistic general al spectacolului), în schimb, muzica şi arta scenică au contacte foarte strînse şi cu semnificaţie artistică. Ele au făcut ca din nucleul creaţiei muzicale să se desprindă noi genuri specifice : *muzica de operă, muzica de operetă, muzica de balet, muzica pentru teatrul dramatic.* Dezvoltarea artei cinematografice a dus la apariţia *muzicii cinematografice.*

Particularităţile acesteia din urmă au fost de foarte multe ori obiect de analiză specială, cercetătorilor părîndu-li-se evident faptul că „muzica cinematografică", aşa cum s-a exprimat, în acest sens, Z. Lissa, „este un gen nou, transformat al muzicii" întrucît „legile ei se deosebesc considerabil de legile muzicii autonome" (*255,* 55—56). Recomandînd cititorului interesat literatura de specialitate (*244, 255, 322*), vom sublinia numai trăsăturile cele mai importante ale acestui gen de muzică :

a) ea are o structură biplană, îmbinînd acompaniamentul muzical al filmului cu muzica însăşi a filmului ;

b) este, în esenţă, o muzică instrumentală, deşi permite şi utilizarea unor momente vocalice ;

c) se combină uşor cu diversele sunete naturale — zgomote cu care nu numai că alternează, dar peste care se şi suprapune — de exemplu, în cazul unei canonade de artilerie, al mugetului valurilor sau al vorbirii unui personaj ;

d) este „întreruptă", alternînd mereu cu pauze lungi sau cu dialogurile eroilor ;

e) este „supraprogramată" pentru că nu numai că se compune pentru un scenariu de film deja existent, ci chiar pentru filmul gata turnat, subordonîndu-se lungimii fiecărei părţi componente a acestuia ;

f) în sfîrşit, muzica cinematografică este destinată a fi receptată împreună cu pelicula vizuală a filmului.

Să ne limităm la cele spuse mai sus, întrucît caracterizarea exhaustivă a diverselor genuri ale muzicii, ca şi a celorlalte elemente, este o chestiune care priveşte teoria muzicii, şi nu estetica ; discuţia noastră despre muzica cinematografică nu trebuie decît să servească unei ilustrări cît mai convingătoare *a legii generale a formării genurilor — modificarea structurală a tipului de artă sub influenţa unui tip de artă apropiat.* Să amintim remarcabila formulare a lui Asafiev, citată de noi ceva mai sus şi care se referă, în esenţă, nu numai la muzică, ci la toate artele fără excepţie : „Intonaţia muzicală nu pierde niciodată legătura nici cu cuvîntul, nici cu dansul, nici cu mimica (pantomima) trupului uman, însă «reinterpretează» legităţile formelor lor şi ale elementelor din care se compun acestea transpunîndu-le în propriile sale mijloace de exprimare muzicală". Ca şi în cazul multor altor fenomene artistice analoge, muzica cinematografică — cum a fost ea definită de către specialişti — ţine în acelaşi timp de două arte" (*244,* 5). De aici decurg şi toate particularităţile ei artistice, care permit unui ascultător experimentat să definească şi caracterul

operei interpretate, chiar și atunci cînd nu știe dinainte cărui gen aparține respectiva lucrare. Nu este de mirare că nu toți compozitorii stăpînesc în egală măsură toate genurile creației muzicale, după cum nici toți scriitorii nu stăpînesc în același mod forma narativă, dramatică sau a scenariului de film, ca să nu mai vorbim de forma poetică.

În arta dansului, diferențele de gen sînt generate de aceeași sursă, deși specificul acestei arte și-a spus cuvîntul în diferențierea sa pe genuri chiar mai puternic decît în cazul muzicii. Inseparabil inițial de arta actorului, dansul dobîndește sub influența acestuia calități asemănătoare cu cele pe care le-a dobîndit muzica sub influența acțiunii artei cuvîntului — devine „programat", „narativ", figurativ și cu subiect dat, apropiindu-se tangențial de pantomimă. În dansurile folclorice s-a păstrat admirabil acest gen de creație coregrafică. Totuși, încă din cele mai vechi timpuri s-a dezvoltat și *dansul nonfigurativ, „pur"* — un alt gen al acestei arte, în care dansul, la fel ca și muzica „pură", se depărta de orice fel de caracter programatic, devenind un model ornamental dinamic. În dansurile de societate contemporane avem a face cu un continuator al acestui gen de artă coregrafică.

Un alt gen de dans este așa-numitul *dans clasic,* al cărui limbaj este folosit de peste trei sute de ani în balet. Structura imagistică a dansului clasic s-a format sub influența combinată a muzicii, literaturii și artei actorului. În orice caz, chiar și pînă astăzi, în pofida căutărilor insistente ale unui nou limbaj coregrafic, limbajul dansului clasic rămîne îmbinarea cea mai organică a posibilităților „ornamentale" cu posibilitățile „narative". Dansul clasic este mult mai strîns legat de muzică, decît dansul programatic, dansul cu subiect dat sau pantomima și dispune în același timp de o capacitate de expresivitate psihologică pe care n-o are dansul ritmic

de societate. Cu alte cuvinte, el reunește cu succes într-un singur tot imagistic forme foarte diferite, ba uneori chiar opuse ale creației artistice, cum sînt muzica și arta actorului ; tocmai lucrul acesta i-a conferit stabilitate și l-a făcut de neînlocuit în teatrul coregrafic. Oricît de activ s-ar îmbina acum în balet elementele de pantomimă cu cele ale dansului sportiv-artistic, conferind un colorit modern limbajului tradițional al dansului clasic, el rămîne în continuare baza structurală a acestei sinteze a artelor, care se înfăptuiește pe scena baletului.

Ultima componentă a cvartetului „muzical" este arta actorului. Diferențierea sa pe genuri s-a produs în formele cele mai evidente și mai ușor sesizabile pentru analiza teoretică, pentru că acest tip de artă a trebuit să-și modifice structura de fiecare dată cînd s-a combinat cu o altă bază a sintezei scenice, fie că aceasta era literatura, muzica sau coregrafia. Sînt cît se poate de evidente, de exemplu, particularitățile creației actorului comic în teatrul dramatic, în operetă, în circ (clovneria) și în cazul estradei (comperajul). Actorul de operetă este, în același timp, dansator și cîntăreț. Clovnul îmbină un talent dramatic anumit cu mai multe profesiuni specifice circului, pentru a desfășura o situație comică printr-o serie de trucuri. Prezentatorul comperajului îmbină calități ale actorului cu calități ale recitatorului, căci „partitura" sa în concert este, în esență, un monolog (cf. *292 ; 227 ; 229*). La fel de diferite sînt și principiile jocului actorului dramatic și ale actorului de operă — fără a mai vorbi de faptul că încercările de transpunere directă a sistemului lui Stanislavski în teatrul de operă au eșuat, căci acest sistem necesită un corectiv atunci cînd este aplicat pe scena operei, scenă „înnăscută" pentru teatrul de reprezentare și nu pentru teatrul trăirii.

O importanță covîrșitoare pentru diferențierea ulterioară a artei actorului a avut-o apariția

cinematografiei. Acum se poate afirma cu hotărîre că cinematograful a dat naştere unui nou tip de creaţie actoricească. Deşi mulţi actori activează cu succes şi în teatru şi în cinematograf, aceasta nu desfiinţează deosebirile esenţiale existente între procesul de creaţie şi metoda de joc a actorului de cinema şi a actorului de teatru, deosebiri nu mai puţin importante decît cele care deosebesc piesa de teatru de scenariul cinematografic. În teatru, actorul are un contact direct cu sala, cu spectatorii, în timp ce actorul de cinema realizează acest contact numai cu obiectivul camerei de luat vederi. Pe de altă parte, în planurile mari, actorul „se apropie" foarte mult de privitor, ceea ce este de neconceput în teatru şi, de aceea, jocul muşchilor feţei lui şi al ochilor trebuie să fie ca un filigran, mult mai subtil decît în cazul actorului de teatru, care se află la mare distanţă de privitori. Pe lîngă aceasta, dacă vocea actorului de teatru trebuie să fie auzită de toată sala uriaşă a teatrului, actorul de cinema poate vorbi şi în şoaptă, pentru că aparatura va apropia vocea lui de spectator. Dar nu este vorba numai de mimică şi de voce ; întreaga comportare a actorului pe scenă şi în faţa aparatului de filmat se dovedeşte a fi diferită, întrucît diferit este şi gradul de convenţionalitate al teatrului şi cinematografului : în teatru, actorul acţionează într-un spaţiu convenţional, pe suprafaţa impusă de scenă şi în lumea unor lucruri convenţionale, ireale, de butaforie şi a decorurilor şi, de aceea, de multe ori, şi machiajul lui este pur convenţional, în timp ce în film, actorul acţionează într-un mediu format din lucruri reale, în cadrul unei naturi reale, şi, ca urmare, întreaga sa comportare trebuie să aibă un grad de autenticitate, veridicitate şi naturaleţe care în teatru ar părea de-a dreptul inexpresive. În sfîrşit, în teatru, actorul acţionează necontenit, în timp ce actorul de cinema îşi execută rolul fragmentar, prin episoade scurte, îndepărtate

în timp şi neţinînd seama de succesiunea pe care o respectă desfăşurarea acţiunii eroului său în cadrul operei de artă cinematografică respectivă. Nu e de mirare că nu orice actor bun dispune în egală măsură de datele necesare pentru a lucra şi în teatru şi în cinematograf *.

Un alt gen al creaţiei actoriceşti se constituie în zilele noastre în cadrul televiziunii. Această supremă măsură a veridicităţii, sincerităţii şi firescului în comportarea actorului pe care o impune televiziunea şi care depăşeşte calităţile analoge ale actorului de cinema, definesc specificul acestui gen de activitate creatoare. Rolul gros-planului, posibilitatea de adresare directă spectatorului şi o serie de alte particularităţi ale spectacolelor de televiziune aruncă o lumină suplimentară asupra acestei probleme şi oferă argumente în plus pentru confirmarea justeţei tezei noastre **. Dacă ne vom întoarce acum la creaţia actorului de radio, va trebui să recunoaştem şi în acest caz existenţa unui *gen* anumit, într-o oarecare măsură opus genului televiziunii. Actorul de radio este cu desăvîrşire lipsit de orice fel de mijloace ale expresivităţii mimicii şi gesticulaţiei, el devine invizibil, expresvitatea intonaţională a acţiunii sale rămînînd unicul mijloc artistic care nu numai că trebuie să fie foarte subtil, în sine, dar trebuie să şi compenseze absenţa „seriei vizuale", trebuie să poarte o *încărcătură figurativă* necunoscută nici unui alt gen al artei actorului şi specifică numai artei recitatorului.

---

* În legătură cu diferenţa dintre jocul actorului de teatru şi al celui de cinema, cf. lucrarea specială a lui V. Pudovkin, *Actorul în film* (*288*).

** Să amintim şi de articolul consacrat în mod special acestei probleme de către A. Svobodin cu titlul foarte caracteristic de *Există oare un actor de televiziune ?* Autorul dă un răspuns afirmativ la această întrebare şi demonstrează că există o structură aparte a talentului actoricesc, care corespunde specificului dramaturgiei de televiziune (*244*, 94—106).

Ocupîndu-ne acum, în încheiere, de artele spațiale, ne vom convinge că dialectica legăturii dintre general și particular în procesul de construcție a formelor artistice acționează și aci. Unitatea sincretică inițială dintre artele arhitectonice și cele plastice le-a obligat să se adapteze unele altora : ca urmare, pictura, grafica, sculptura au dobîndit un *caracter decorativ* sau *monumental-decorativ* în măsura în care serveau la ornamentarea unor obiecte de artă aplicată sau clădiri arhitectonice monumentale (inclusiv peșteri care erau, ca să spunem așa, o arhitectură naturală pentru omul primitiv). În ambele cazuri avem a face aici cu *primele genuri ale artelor spațiale.*

Cînd, ulterior, artele plastice, păstrîndu-și orientarea monumentală și decorativă, au început în același timp să înainteze pe un alt drum, în căutarea unei independențe absolute față de arhitectură și de artele aplicate, ele au descoperit un *nou gen* — *genul de șevalet,* în cadrul căruia artele plastice ating același grad de independență față de artele arhitectonice ca și cel atins de literatură în cadrul genului epic și de creația muzicală în muzica „absolută". Arta de șevalet ca gen al creației plastice i-a asigurat aceeași „puritate" și autodezvăluire.

Și, exact la fel cum s-a întîmplat acest lucru în istoria tuturor celorlalte arte, de-a lungul dezvoltării artelor plastice s-au format genuri noi, chemate la viață de necesitățile alcătuirii unor structuri artistice de sinteză. În felul acesta, pictura, modificîndu-se pentru a putea pătrunde în sinteza scenică, a generat un gen de sine stătător al artelor plastice, și anume *genul teatral-decorativ.* Aceste modificări s-au dovedit a fi atît de importante, încît uneori se vorbește chiar despre apariția unei arte noi — *scenografia* — care cuprinde și pictura propriu-zisă (fundalul și culisele) și butaforia de tot felul, mobila, costumele, partitura iluministică a spectacolului, construcțiile scenice, clădirile arhitectonice.

Este cît se poate de firesc ca apariția cinematografului, care a inclus pictura printre elementele sintetizate de el, să-i fi pus condiții care s-o oblige să se modifice din nou, formînd un gen nou al creației plastice.

Aceasta este legea generală a formării genurilor în artă : *genul se afirmă prin individualitatea structurii sale artistice, prin modalitatea specifică de receptare de către un tip de artă a particularităților unei alte arte învecinate.*

Capitolul XII

CATEGORIA MORFOLOGICĂ A SPECIEI

Deosebirea esențială dintre categoria „speciei" și categoria „genului" constă în faptul că dacă cea de-a doua caracterizează modificarea structurii unui anumit tip de artă *sub influența altuia*, prima desemnează o modificare a structurii tipului de artă generată de *cauze interne*, deși aceste cauze sînt asemănătoare în toate tipurile de artă.

Dacă vrem să indicăm cea mai generală caracteristică a categoriei de specie în artă, ar trebui să vorbim de *caracterul selectiv al creației artistice*. Prin această definiție avem în vedere faptul că problema în discuție prezintă două laturi.

Prima constă în faptul că în procesul real de creație, artistul se află întotdeauna în fața necesității alegerii mai mult sau mai puțin conștiente a unei anumite structuri de specie, care i se pare optimă pentru rezolvarea unei anumite sarcini de creație. Și chiar și în cazul în care nici una din structurile existente nu-l satisface și pornește în căutarea unei structuri noi, fie modificînd una din cele existente, fie combinînd două sau trei specii cunoscute lui, fie străduindu-se să alcătuiască ceva cu totul nemaiîntîlnit în acest sens, chiar și în aceste cazuri el trebuie să efectueze un act de „autodefinire a speciei".

Dorim să subliniem faptul că acest proces depinde, în mare măsură, de conștiința și voința artistului, spre deosebire de alegerea unui anumit tip de artă — aici însuși termenul „selecție" trebuie luat între ghilimele, căci artistul este atras spre un anumit tip de artă în funcție de specificul talentului său și nu de dorința sau abilitățile lui. Lucrul acesta se referă în mare măsură și la acele caracteristici ale creației care sînt dictate de specia căreia aparține și care, de cele mai multe ori, sînt determinate de caracterul „genotipic" al talentului ca atare. Este adevărat că unii artiști sînt la fel de talentați în alcătuirea versurilor lirice sau epice, în executarea operelor de șevalet sau a unor lucrări monumentale etc., un astfel de artist, în fiecare act concret de creație, se află în fața necesității de a alege o structură de gen care să convină cel mai bine sarcinii puse de creație ; cu toate acestea, selecția se înfăptuiește aici mai curînd intuitiv, decît conștient și prin căutări, întrucît caracteristicile speciei iau naștere încă în cadrul intenției inițiale a creatorului. Dealtfel, definirea speciei este căutată de artist mai ales în procesul înfăptuirii intenției și rezolvarea acestei sarcini este mai curînd o funcție a măiestriei, decît a talentului.

Cea de-a doua latură a chestiunii constă în faptul că necesitatea rezolvării sarcinii amintite este dictată de bogăția de posibilități oferite de specii, posibilități care se desfășoară în fața artistului. Acest fapt poate fi semnalat ca ceva evident și putem observa că tocmai *multitudinea și diversitatea structurilor speciilor* a făcut să fie atît de anevoioase încercările teoreticienilor de a sesiza legitățile care se ascund aici. Ne amintim că teoreticienii au stabilit existența mai multor planuri în segmentarea pe specii și unii dintre ei (Wellek și Worren în Occident, Pospelov, Țukkerman, Gusev la noi), au făcut încercări pentru a explica aceste fenomene și

pentru a le pune la baza analizei unui anumit tip de artă ca sistem de specii. Aceste încercări, cu tot caracterul lor progresiv în comparație cu „înregistrările" tradiționale unilineare a speciilor, nu au dat, totuși, rezultatele scontate, întrucît ele se bazau pe o reprezentare insuficient de concretă a însăși structurii artei ca atare : la Wellek și Worren era vorba de concepția biplană a structurii formei — interioară și exterioară — (*364*, 214), la Pospelov — de o concepție analogă în care, totuși, forma internă era pe nesimțite înlocuită de conținut (*283*, 58—59). Țukkerman a pus în evidență, în acest scop, aspectele conținutului interpretării și funcționării (*326*, 60—61). Această modalitate de abordare nu permitea nici pe departe sesizarea modificărilor reale dictate de apartenența la o specie sau alta, iar, pe de altă parte, introducerea criteriului funcțional în împărțirea speciilor drept criteriu definitoriu (punctul de vedere al lui Sohor — *306*, 28) a dus la confundarea unor planuri ale clasificării cu totul diferite și — ceea ce este deosebit de important, a dat anumite rezultate în ceea ce privește muzica, dar s-a dovedit absolut inaplicabilă în cazul altor arte.

Așadar, modelul de structură a artelor de la care pornim în studiul de față și în care se conjugă cele patru laturi fundamentale ale sale — *latura congnitivă, apreciativă, transformațională și semiotică (limbajul)* ne permite : a) să evidențiem *toate planurile* segmentării pe specii a formelor creației artistice, adică să cuprindem în analiză și clasificare toată *multitudinea speciilor ;* b) să evidențiem *legitatea structurii multiplane (cu mai multe nivele)* a sistemului speciilor în artă ; c) să dezvăluim *raporturile reciproce* de coordonare și subordonare dintre diferitele nivele de clasificare a genurilor și prin aceasta să arătăm că toate acestea, luate împreună, formează *un sistem* și nu *un conglomerat haotic.*

1. Diferențierea speciilor în plan tematic

După cum se știe, cunoașterea artistică poate descoperi generalul, esențialul și necesarul numai în particular, întîmplător și concret. De aceea, artistul este întotdeauna nevoit să aleagă din bogăția nesfîrșită a lumii fenomenelor pe acela (sau acelea) în care sarcina cognitivă pe care și-o asumă poate fi rezolvată cu cea mai mare precizie, profunzime și deplinătate. Concretitudinea fragmentului de realitate ales și reprezentat în mod direct de artist definește cîteva din particularitățile primare ale operelor consacrate respectivului cerc de fenomene. Atunci cînd spunem, de exemplu, „acesta este un roman istoric" sau „acesta este un tablou istoric", sau „aceasta este o piesă istorică" etc., fixăm anumite trăsături ale operei respective. Problema se pune însă altfel atunci cînd vom lua în considerare aceste trăsături și, evident, noțiunile legate de specie definite de acestea. Istoria culturii artistice ne arată că în diverse situații, raportarea la specie a jucat un rol extrem de important (de exemplu, în epoca clasicismului sau în cultura sovietică de la sfîrșitul deceniului al cincilea și începutul deceniului al șaselea). În alte cazuri, ea nu a fost decît formală, fără a avea nici un fel de importanță estetică (chiar Voltaire recunoaște că „toate speciile sînt bune, cu excepția celor plicticoase" iar în zilele noastre ne lovim nu o dată de o atitudine de indiferență față de segmentarea pe specii, considerată un fel de rămășiță a clasicismului). Putem conchide că amîndouă aceste tipuri de abordare a speciei reprezintă poziții limită și de aceea nici una, nici alta nu sînt capabile să satisfacă știința estetică, în măsura în care aceasta se sprijină pe abordarea *istorică* a fenomenelor, și nu pe abordarea *normativ-dogmatică* sau *relativistă* (la fel de metafizică prin antinormativismul său). De aceea, fără a exagera dar și fără a minimaliza importanța îm-

părţirii tematice a speciilor, trebuie să stabilim care sînt particularităţile artei pe care le fixează (în felul acesta se vor putea explica modificările survenite în atitudinea societăţii faţă de aceste particularităţi — dacă sînt considerate importante sau neesenţiale). Aceasta înseamnă că este vorba la noi nu de însemnătatea tematică a bazei speciei pentru aprecierea valorilor sale artistice. Sarcina morfologiei artei este de a stabili *modul în care segmentarea tematică a speciilor acţionează asupra anumitor particularităţi de conţinut ale operelor respectivei specii şi a particularităţilor de formă care decurg de aici.*

Delimitarea diverselor grupe de opere de artă în funcţie de domeniul de viaţă pe care îl reflectă decurge din viziunea asupra artei ca reflectare imagistică a realităţii care presupune în mod obligatoriu o anumită selecţie a subiectului şi tematicii. În mod corespunzător, denumim respectivul nivel al segmentării speciilor *tematic* sau *nivelul subiectului şi al temei.* La acest nivel se află, de exemplu, specia istorică, istorico-revoluţionară, ştiinţifico-fantastică (romane, piese de teatru, tablouri, filme); specia de aventuri şi psihologică (în literatură, teatru, arta cinematografică); speciile peisajului, natura moartă, portretul, pictura de atmosferă, religios-mitologică, batalistică (în pictură); în poezie — specia liricii peisagiste, de dragoste, cetăţenească; în folclor — specia cîntecului de muncă şi a cîntecului ritual; în proză — specia literaturii de dragoste şi psihologică social-analitice, de moravuri, cavalerească, picarescă, poliţistă etc.; în arhitectură — specia casei de locuit, a clădirii industriale, a clădirii social-culturale, de cult etc.

Alcătuirea unei liste exhaustive a acestor specii nu ar avea nici un rost, deoarece un astfel de registru nu are nici o utilizare serioasă (evident, dacă nu dorim să ne întoarcem la vechile concepţii ierarhizante cu privire la specii şi dacă nu ne străduim să le aşezăm pe o anu-

mită scară a valorilor). Pentru teorie este suficient să se stabilească principiul de dependenţă a creaţiei artistice faţă de domeniul de viaţă ales pentru a fi cunoscut şi redat, iar această dependenţă se exprimă în faptul că *obiectul cunoaşterii artistice condiţionează într-o anumită măsură mijloacele de efectuare a acestei cunoaşteri.* Cu alte cuvinte alegerea subiectului are anumite consecinţe de ordin structural.

În felul acesta, specia istorică presupune îmbinarea reprezentării unor personaje reale şi evenimente reale cu personaje imaginare. Speciile care iau naştere din înfăţişarea vieţii contemporane, operează cu eroi inventaţi, în timp ce evenimentele pot fi descrise în mod veridic. Atunci cînd avem a face cu speciile ştiinţifico-fantastice, inventivitatea este absolut obligatorie şi numai nivelul de dezvoltare a progresului tehnico-ştiinţific poate servi într-o oarecare măsură ca limită pentru zborul fanteziei. În legătură cu deosebirile dintre natura moartă, peisaj, portret şi tabloul de gen în pictură trebuie să spunem că ele nu reprezintă numai o deosebire între obiectele înfăţişate, ci presupune şi deosebiri între structurile artistice, dictate, în unul din cazuri, de necesitatea de a alcătui un grup de obiecte, în celălalt, de a construi un sistem de relaţii spaţiale în cadrul unei compoziţii peisagistice, în cel de-al treilea — de a defini raportul reciproc dintre personalitatea înfăţişată şi fond (abstract, de interior, peisagist, alegoric), în cel de-al patrulea — de a desfăşura acţiunea unui anumit subiect în funcţie de legile tabloului. Cît de specifice sînt particularităţile structurale ale fiecărei specii pune în lumină mai bine decît orice altceva însăşi specializarea, foarte frecventă, a maeştrilor artei într-un anumit domeniu al speciei artistice şi lipsa lor de siguranţă atunci cînd operează în domeniul altei specii. Astfel, Şişkin nu putea trece dincolo de limitele speciei peisagiste, Kramskoi era

mare numai în portret, Surikov s-a dăruit cu totul tabloului istoric, Aivazovski — marinei, iar Mașkov naturii moarte.

Evident, fiecare dintre speciile examinate de noi se manifestă nu numai în formă pură. *Război și pace*, *Crimă și pedeapsă* sau *Magistrul și Margareta* nu pot fi subordonate din punct de vedere tematic caracteristicilor unei anumite specii. Dar, în primul rînd, în artă, ca și în alte domenii, existența formelor hibride nu neagă existența formelor simple, a formelor inițiale de la care s-a pornit în alcătuirea respectivelor formațiuni de sinteză; în al doilea rînd, diversele tipuri de artă nu prezintă nici pe departe aceleași posibilități de împletire a speciilor: în literatură, de exemplu, și mai ales în roman, aceste posibilități sînt incomparabil mai largi decît în arta scenică sau în pictură; în al treilea rînd, însăși strădania de a se respecta cu strictețe limitele speciilor sau de a le estompa depinde de premisele metodologice ale unei anumite orientări. Clasicismul, de exemplu, impunea respectarea strictă a demarcațiilor dictate de tematică; romantismul și realismul nu recunoșteau imuabilitatea acestora și vădeau o mare predilecție pentru alcătuirea unor structuri de specii mixte. În ceea ce privește impresionismul sau cubismul, acestea se evidențiau prin predilecția vădită pentru o anumită specie — peisajul în primul caz și natura moartă în cel de-al doilea. Toate aceste precizări, fără îndoială, trebuie avute în vedere, dar ele nu pot dezminți *însemnătatea dependenței primei serii a segmentării pe specii de direcția concretă de cunoaștere artistică.*

2. Diferențierea speciilor în funcție de volumul lor cognitiv

Principiile segmentării pe teme și subiecte includ în sine nu numai criterii *calitative*, ci și *cantitative*. Într-adevăr, deosebirile dintre povestire, nuvelă, roman și romanul fluviu se definesc numai prin *volumul de material de viață îmbrățișat*. În privința fenomenelor reprezentate, acestea pot fi aceleași — să spunem științifico-fantastice, de moravuri, detective etc.. Acest principiu de diferențiere a speciilor acționează și în alte tipuri și varietăți ale artei, permițind să se fixeze cu destulă siguranță deosebirile dintre poezie, ciclul de poezii și poem; între stampă și o suită grafică; între un portret individual și un portret de grup; între un scheci și și o piesă; între diferitele clădiri arhitectonice și ansamblul acestora; între un cîntec, un ciclu de cîntece și o cantată; între o miniatură instrumentală și o sonată sau simfonie. În acest sens, B. Asafiev a comparat cîntecul cu simfonia, definindu-l pe primul ca o intonație care acționează într-un spațiu de timp scurt" iar pe cea de-a doua ca „două-trei intonații-teză, care acționează în spații și la distanțe în timp mai ample" (*174*, 16). Este interesant că există și astfel de denumiri ale speciilor muzicale cum ar fi *fughetto* sau *sonatina*, care, prin înseși numele lor, își delimitează raportul față de speciile mai mari, respectiv fuga și sonata.

Dorim să subliniem încă o dată că esența problemei nu constă în evidențierea acestui fapt și în alcătuirea, pe baza lui, a unui inventar exhaustiv al speciilor, ci în sublinierea unei legități importante, și anume aceea că *modificarea volumului de material de viață îmbrățișat atrage după sine modificarea structurii însăși a înfățișării sale artistice*. Pentru că, în ultimă instanță, deosebirea dintre nuvelă și povestire și ciclul de romane, pe de o parte, și romanul „unic" pe de altă parte se dovedește a fi și de ordin interior, structural, nu numai exterior, formal-cantitativ; cantitatea trece aici în mod clar în calitate. *Comedia umană*, de exemplu, este un sistem cu un grad superior de complexitate; în comparație cu aceasta, *Moș Goriot* și *Iluzii pierdute* reprezintă subsisteme a căror structură se definește nu numai prin elemente

de conținut, ci și prin necesitatea de înlănțuire a acțiunilor lor, de aceea fiecare din aceste subsisteme nu este închis, ci deschis, și este construit ținîndu-se seama de faptul că va trebui să se „atașeze" de alt subsistem. La rîndul său, *Viața lui Klim Samghin* se deosebește de nuvela lui Gorki *Cei trei*, iar aceasta din urmă de altă povestire a sa, *Celkaș*, prin faptul că *volumul de cuprindere* caracteristic pentru fiecare din ele este diferit și generează și particularități structurale specifice cum ar fi (schematic vorbind) *caracterul episodic* al subiectului în povestire, amploarea subiectului în nuvelă, *caracterul multiplan* al subiectului în roman. În pictură situația este asemănătoare: faptul că în portretul fraților Corinei de Nester sînt reprezentate două personaje și nu unul ca în portretele lui Sadr sau Muhina, aparținîndu-i tot lui, are consecințe de ordin structural pentru tablou, pentru că introduce un *dialog psihologic între personaje*. Inegalabile modalități de rezolvare a acestei probleme întîlnim în moștenirea artistică a lui Rembrandt. Dacă interacțiunea psihologică dintre cei portretizați și grupul portretistic nu există și acesta reprezintă o îmbinare mecanică a unor portrete individuale reunite pe aceeași bucată de pînză (așa cum se întîmplă de regulă, la Antoine Le Nain) — tabloul, așa cum spun pictorii, „se descompune", întrucît sînt încălcate legitățile speciei.

Din punct de vedere morfologic este esențial, în ultimă instanță, și faptul că ambele serii de segmentări pe specii care sînt definite de parametrii cognitivi ai artei ce intersectează fiecare operă artistică concretă, se manifestă în cadrul acestui sistem ca o coordonată cu *dublă subordonare din punct de vedere al speciei*: atunci cînd definim o operă ca *roman istoric* înseamnă să arătăm în același timp că a) este vorba de un roman și nu de o nuvelă și b) că este vorba de un roman pe o temă istorică, și nu contemporană.

3. Nivelul axiologic în diferențierea speciilor

Reprezentînd nu numai o modalitate de cunoaștere a vieții, dar, în același timp, și o expresie a unei anumite aprecieri față de aceasta, un fenomen de ordin ideologic, arta este obligată de fiecare dată să-și localizeze strădaniile expresive. Artistul poate să dorească la un moment dat să redea în opera sa întreaga complexitate și diversitate a atitudinii sale față de lume, dar să nu fie în stare să atingă acest țel. El va fi cu atît mai puțin în stare să atingă acest scop, cu cît va fi mai îngust cadrul fiecărei opere în parte. În acest sens, bogăția și diversitatea sistemului evaluativ exprimat de artist depinde în mod nemijlocit de volumul de cuprindere cognitivă al speciei: atitudinea lui Pușkin față de lume s-a putut dezvălui incomparabil mai bine în *Evgheni Oneghin*, mai complet și mai multilateral, de exemplu, decît în epigramele adresate lui Bulgarin. Totuși, sarcinile care se ridică în fața artei ca expresie a perceperii lumii și a concepției despre lume a artistului, nu permit energiei evaluative a creației să se mulțumească cu condițiile speciei, în care o silește să acționeze selectivitatea cognitivă a artei, iar selectivitatea sa ideologică generează ea însăși o serie de segmentări specifice.

Așa cum a remarcat și O. Freidenberg, încă din antichitate s-au constituit „două straturi ale speciei, două specii diferite în cadrul aceluiași subiect (tragedia — comedia, romanul pasional — romanul picaresc, eposul — satira etc.), care corespund celor două modalități esențiale de receptare a vieții" (*321*, 333). Această dualitate a atitudinii este caracteristică pentru cunoașterea evaluativă, întrucît ea trebuie să facă distincție între ceea ce este util și ceea ce este dăunător, între bine și rău, progresist și reac-

ţionar, măreţ şi josnic, frumos şi urît etc. *, ceea ce duce la formarea speciilor artistice care servesc proslăvirii, admirării, contemplării, preamăririi anumitor laturi ale vieţii sau dimpotrivă, denigrării valorilor existente, criticii, demascării, ridiculizării. Oare este necesar să demonstrăm că una sau alta din modalităţile de concretizare a conţinutului ideatico-emoţional atrage după sine în fiecare din aceste cazuri şi modificări ale formei artistice care trebuie să întruchipeze în mod adecvat şi să transmită exact respectivul conţinut ? Că oda şi epigrama, sau imnul şi cupletul, sau tragedia şi comedia, sau un monument impunător şi o caricatură utilizează mijloace artistice diferite, dacă nu chiar diametral opuse, pentru a întruchipa în mod adecvat atitudini şi aprecieri diferite ale omului faţă de lume ?

Dacă vom examina mai atent acest nivel al segmentărilor pe specii, vom vedea că aici se constituie un anume spectru al speciilor în cadrul căruia poate fi delimitată *o mişcare treptată de la un pol axiologic spre altul.* La unul din aceşti poli se află genurile care întruchipează *o evaluare preponderent pozitivă a vieţii,* speciile *laudative, apologetice,* cum sînt imnul, oda, monumentul, ditirambul, poemul eroic, opera eroică, templul. La celălalt pol se află speciile *celei mai aprige negări, cele mai satirice.* Între aceşti poli se dispun seriile intermediare de tranziţie ; să spunem, de exemplu, seria speciilor care exprimă *tristeţea produsă de pierderea unor valori* — tragedia, recviemul, marşul funebru, elegia, clădirile arhitectonice şi sculpturale memoriale, iar la celălalt capăt al diapazonului, seria *speciilor umoristice,* în care negarea nu are un caracter destructiv, nimicitor, ci condescendent, blajin, ba chiar prietenos şi vesel, cum ar fi farsa, vodevilul, şarja, cupletul satiric etc. Un loc aparte în această serie este ocupat de modificările de specie care se formează ca rezultat al *transformării epice sau lirice* a speciei tematice cum ar fi, de exemplu, romanul-epopee, povestirea lirică, poemul epic sau poemul liric, simfonia epică sau simfonia lirică etc., care denumesc diferite variaţii axiologice ale structurii speciilor de altă natură (tematică) ; în fine, o dimensiune axiologică posedă şi speciile *ironice şi de parodie,* întrucît aici, sub aparenta afirmare a valorilor are loc, de fapt, negarea acestora.

Se înţelege de la sine că întregul conţinut concret propriu spectrului axiologic al speciilor depinde în mod nemijlocit de specificul fiecărui tip de artă, chiar şi numai pentru faptul că, de exemplu, nu toate tipurile de artă sînt la fel de capabile să ne dea o imagine critică sau comică a vieţii. Descrierea sistemului de specii din cadrul fiecărei arte ţine de teoria artei respective *, în timp ce estetica este nevoită să se mulţumească cu faptul că : *a) stabileşte existenţa unui anumit nivel de segmentare pe specii valabil în cadrul tuturor artelor ; b) explică necesitatea acestei diferenţieri, recurgînd la analiza structurii cunoaşterii artistice a lumii ; c) arată modul în care acest nivel al diferenţierii pe specii se raportează la toate celelalte.*

---

* Evaluarea — spune G. Klaus — este o activitate conştientă, care atrage după sine o poziţie pozitivă sau negativă a celui care evaluează faţă de obiectul evaluării sale" (*450,* 21).

* Astfel, V. Volkenstein găseşte o argumentare exactă pentru segmentarea dramaturgiei pe specii în cadrul nivelului axiologic : „Definirea caracterului *vinei dramatice,* condamnarea eroului (eroilor) piesei de către autor, justificarea sau preamărirea lui ne dau datele necesare pentru definirea speciei piesei" (*192,* 129). Caracterizînd speciile muzicale, B. Asafiev pornea de la elementul specific acestui tip de artă — şi anume particularităţile structurii intonaţionale, specifice unei anumite grupe de opere. Astfel, specia muzicii vocale — canto — se defineşte ca „un cîntec coral apologetic" în a cărui intonaţie ritmică se exprimă motivul „marşului de salut". De aici derivă apoi cîntecele de pahar, serenadele vocale, cîntecele studenţeşti şi cîntecele revoluţionare în care este absolut obligatoriu elementul „intonaţiei de marş" (*174,* 80 şi 83).

4. Diferențierea speciilor în funcție de modelele imagistice create de artă

Noile direcții de segmentare a speciilor sînt generate în mod legic de însăși creația artistică, cea care definește *procedeele modelării artistic-metaforice a realității și procedeele de construire a acestor modele metaforice* (cu alte cuvinte, principiile structurale interne și externe ale formelor artei). Este firesc ca și aici creația artistică să se găsească întotdeauna în situația de a efectua o selecție, de a alege drumul cel mai eficient de rezolvare a sarcinii artistice ; în principiu, ea poate fi rezolvată prin diferite mijloace, acumulate din belșug de-a lungul istoriei artei și bine cunoscute artistului ; dintre acestea, el alege pe cele care convin cel mai mult în cazul respectiv necesităților sale. Chiar dacă după aceea artistul schimbă în mod radical tipul de specie pe care și l-a ales, el trebuie totuși să pornească de la un anumit tip existent, elaborat de predecesorii săi : aici, ca și în toate celelalte cazuri, inovația nu poate face abstracție de tradiție și de transformarea acesteia.

Despre ce fel de tipologie a modelelor imagistice este vorba aici ? Este vorba de acea tipologie care se caracterizează *printr-un anumit raport între particular și general*, deoarece sînt posibile diferite variante ale acestuia.

1. *Particularul precumpănește incontestabil și evident asupra generalului în cadrul imaginii ;* lucrul acesta are loc atunci cînd în spatele imaginii se află o arhiimagine reală, un eveniment care s-a produs în mod real, o personalitate unanim cunoscută, un obiect autentic. Indiferent care ar fi gradul de generalizare, indiferent care ar fi „sensul general“ inclus în reprezentarea acestui particular, simplul fapt că ceea ce este înfățișat *a fost* sau *este* și nu este în situația de a se spune că *poate fi*, ne obligă să evaluăm ideea de care este legat. Fixarea structurii unei astfel de imagini artistice se rea-

lizează, de exemplu, într-o schiță artistică în care se exprimă cel mai clar proporția dintre particular și general sau tipul de narațiune cu caracter autobiografic (în genul romanelor clasice ale lui Tolstoi și Gorki) sau „piesele documentare“ devenite din ce în ce mai populare, filmele artistic-documentare, specia reportajului artistic în arta fotografică, specia studiului după natură în pictură, grafică, sculptură.

2. Creșterea rolului generalului, a laturii ideatice și conceptuale în cadrul imaginii artistice, duce la apariția unei noi structuri a speciei. Ea se deosebește *printr-un anumit echilibru între general și particular*. Aici imaginea ne dezvăluie o adeziune puternică față de idee, forma se contopește strîns cu conținutul în așa fel încît putem vorbi despre o îmbinare adecvată a interiorului cu exteriorul. În imaginea obiectului reprezentat receptată senzorial nu există nimic care să nu țină, în același timp, și de sensul și semnificația spirituală a imaginii. Particularul nu există în sine, ca semn al realității, ci ca reprezentant al generalului. Această întrepătrundere a generalului și particularului ne apare ca „aparte“ (după expresia preferată a lui Lukács) sau „tipică“ (în sensul în care utilizează acest termen Dneprov și noi după el) și se obține datorită faptului că în locul reprezentării documentare exacte a faptelor reale, a fenomenelor și evenimentelor sau persoanelor, apare *invenția* (lucrul inventat). Aceasta înlătură toate avantajele pe care în primul caz le avea particularul față de general și ne obligă să apreciem particularul *pentru generalul pe care îl poartă în sine* (pentru că altfel, invenția artistică devine pur și simplu o înșelătorie). Speciile care fixează acest tip de modelare artistică sînt, în majoritate, speciile narative ale literaturii, speciile teatrului și artei cinematografice, care pot fi numite în mod convențional „veridice“, tabloul de compoziție, portretul de compoziție,

peisajul de compoziţie în pictură („de compoziţie" înseamnă, în cazul de faţă, alcătuit, elaborat şi nu pictat după natură).

3) Tendinţa de *a mări şi mai mult rolul ideii generalizatoare* face ca aceasta să nu mai încapă în cadrul imaginilor veridice, chiar dacă acestea sînt create de jocul liber al imaginaţiei. Însuşi principiul veridicităţii jenează aici, încătuşează cerinţele întruchipării unei anumite idei de acest gen, a unor idei ca acelea pe care doreau să le întruchipeze Hofman, Gogol, Vrubel, Rimski-Korsakov, Saltîkov-Şcedrin, sau Andersen — şi atunci fantezia dobîndeşte dreptul de a se rupe de firul logic al vieţii reale şi de a crea fantasticul. În felul acesta ia naştere seria speciilor basmului — începînd de la poveştile cu zîne din folclor, pînă la poveştile filosofice ale lui Swift, Voltaire, France, Exupéry. *Preponderenţa generalului asupra particularului* se exprimă aici nu numai în neglijarea normelor existenţei reale, care se manifestă în basm, unde logicii lumii reale i se opune logica iraţională a lumii fantasticului, ci şi în sinceritatea cu care această specie îşi dezvăluie scopul adevărat :

Basmul e o minciună, dar el are o aluzie
Celor vrednici să le fie de învăţătură *.

După cum vedem, lumea fantastică a imaginilor construite de artă nu pretinde cîtuşi de puţin să pară reală : dimpotrivă, ea se autoconfirmă ca o invenţie, ca un joc al imaginaţiei al cărui scop este de a da celor vrednici o învăţătură, de a întruchipa o idee înţeleaptă şi nobilă.

4. Creşterea în continuare a generalului în cadrul conţinutului imaginii face ca acesta să depăşească în aşa măsură concretitudinea senzorială, încît *ideea nici nu mai poate încăpea în aceasta din urmă* deşi nu se poate rupe de particular. Structura acestui tip poate fi numită *simbolică* şi i se poate aplica admirabila caracterizare a acestei forme istorice a artei aparţinînd lui Gogol. În zilele noastre, este indubitabil faptul că tipul simbolic al imaginii nu reprezintă numai un apanaj al artei antice sau al acelui stil cu viaţă scurtă care s-a numit „simbolism", de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea. Modalitatea simbolică de modelare artistică ca şi oricare altă modalitate, devine fundamentală într-o anumită metodă sau stil *numai pentru că ea există deja ca structură a unei specii*, căreia i poate fi conferită o însemnătate care depăşeşte specia respectivă şi absolutizează drepturile acesteia. De aceea, moartea simbolismului ca orientare artistică nu a dus la dispariţia completă a imaginii simbolice — ea este prezentă şi în cadrul artei socialiste, dar se bucură de drepturile ei „normale". Întîlnim această specie şi în poezie (poezia simbolică de tipul poeziei *Omul* de E. Mieželeitis), în sculptură (monumentul simbolic *Muncitorul şi colhoznica* de Muhina) şi pictura decorativ-monumentală frescele simbolice de tipul celor pictate de Rivera). De aceea, nu putem accepta nici abordarea hegeliană prea îngustă a locului imaginaţiei simbolice în istoria artei, nici abordarea prea largă a structurii simbolice pe care o întîlnim la teoreticienii simbolismului (de exemplu, A. Belîi). Numai la nivelul speciilor morfologiei artei se poate găsi locul corect al acestei structuri.

5. Structura imagistică a artei prezintă o încărcătură de general a conţinutului şi mai mare, ceea ce face ca *legătura dintre idee şi imagine să devină cît se poate de subţire şi fragilă, la fel ca şi legătura dintre general şi particular.* Particularul este aici redus la un rol pasiv sau este sacrificat cu totul. În cazul cel mai bun nu-i revine decît sarcina de a duce pe umerii săi ideea şi de a se pierde modest în întuneric, în cel mai rău caz este capabil să se autodistrugă în numele proclamării libere, neîngrădite, a ideii. Avem în vedere acele tipuri de

* Formulă stereotipă de închiere a basmelor populare ruseşti echivalînd, aproximativ, cu formulele româneşti de tipul „Şi-ncălecai pe un pai de secară, şi vă spusei o minciună-n ia sară !" etc. (nota trad.).

modele imagistice numite, de regulă, *alegorice* și care au dobîndit în istoria culturii artistice o legiferare amplă și solidă în domeniul speciilor : este vorba de *fabulă* și *parabolă*, specii constituite încă în negura veacurilor, și care au supraviețuit pînă în zilele noastre (să amintim cel puțin de zguduitoarele parabole tragice ale lui Kafka sau de fabulele ironico-înțelepte ale lui Krivin) ; printre acestea se numără și alegoria în artele plastice (estetica clasicismului vorbea chiar de specia alegorică numind-o una din cele mai nobile), sau în dramaturgie.

În acest grup de specii generalul precumpănește în așa măsură asupra particularului, încît ele ar putea fi numite și „antidocumentare". Ele încheie direcția de segmentare pe specii analizată de noi. În artă acest drum se oprește aici, întrucît dispariția totală a particularului și epurarea generalului este specifică reflectării științifice teoretice a realității și nu reflectării artistico-imagistice.

Dacă vom trece acum la analiza acelor părți ale realității artistice care generează forma exterioară a artei — este vorba de forțele constructive ale creației artistice și de posibilitățile sale semiotice și de comunicare — vom constata că acestea nu joacă un rol de sine stătător în constituirea speciilor. Lucrul acesta nu trebuie să ne surprindă — căci întreaga lor energie de variație se epuizează în cadrul procesului de formare *a tipurilor de artă*. Pe de altă parte, aici își spune cuvîntul și legea interdependenței dintre formă și conținut. Fiecare serie de specii, așa cum am văzut, luînd naștere din cerințele de conținut sau ale formei interioare ale artei, obligă și forma exterioară să se modifice, dar aceasta din urmă nu dispune de suficientă inițiativă, pentru a crea, pornind de la propriile ei necesități, specii cît de cît stabile. Există și cazuri în care o anumită specie pare o construcție pur formală, „un joc al formelor", desfășurat în funcție de reguli anumite, absolut convenționale. Totuși aprofundarea cercetării ne

dovedește că fiecare specie de acest gen, s-a format sub presiunea unor anumite cerințe de conținut și numai ulterior, după ce a avut loc „aerisirea" istorică, ele ni se înfățișează ca „structuri pure". Lucrul acesta este valabil, de exemplu, și pentru o specie muzicală cum este fuga, al cărei genotip de conținut a fost pus în evidență în mod convingător de către A. Doljanski * ; afirmația este valabilă și pentru destinul unor anumite specii poetice. V. Skvoznikov a demonstrat foarte bine cu ajutorul exemplelor oferite de pastorală, sextină, sonet și de o serie de alte specii ale poeziei orientale, evoluția acestora de la „identificarea inițială a conținutului temei și speciei" spre transformarea ulterioară într-un simplu „model structural al speciei" (aparent fără conținut, dacă e să o luăm în sine, ca atare) (*315*, 200—201 ș.u.) ; un proces analog în domeniul artei decorative a fost caracterizat de G. Plehanov, atunci cînd vorbea despre apariția unei specii cum ar fi colierul, inițial „o mască" de vînătoare, sau o amuletă magică (*87*, 7—9).

Rezumînd cele spuse mai sus putem conchide că segmentarea pe specii a artei nu este cîtuși de puțin haotică sau convențională. Cu toată elasticitatea trecerilor dintre specii, cu toată interpătrunderea dintre ele, cu toată instabilita-

---

* Criticul a dezvăluit sensul conținutului fugii, care definește formarea sa ca specie aparte a muzicii medievale. Acest conținut este reprezentat de descoperirea și argumentarea unei teze aforistice. Prin aceasta, fuga se deosebește de sonată : esența acesteia din urmă constă „în modificarea situației date inițial" (care lipsește în repriză), esența celei dintii „în confirmarea (apărarea) situației inițiale". Sonata este o „formă de prezentare dramatică treptată a concluziei, în fugă ea este dată anterior (impusă de temă)" (*210*, 101). De aici ia naștere și raportul diferit dintre latura emoțională și de conținut în cadrul acestor specii.

Este interesant că Doljanski a descoperit asemănările dintre fugă și sonet (*ibidem*, 97), fapt abordat și de unii literați (de ex. A. Gornfeld, cf. *201*).

tea granițelor lor în procesul istoric al interacțiunii dintre specii, rămîne indiscutabilă *definiția calitativă a speciei ca modificare structurală a tipului, varietății și genului artei.* Și nu vom ezita să mai subliniem încă o dată : vorbind despre prezența acestei definiții calitative, avem în vedere că, pe lîngă speciile „pure" există și forme intermediare, de tranziție, mixte, hibride și că disponibilitatea pentru una sau alta depinde de înclinațiile individuale ale artistului și de principiile generale de creație, care se află la baza diferitelor orientări artistice. Nu are sens să discutăm, în vremurile noastre, ce este preferabil — speciile „pure" sau „mixte" (deși, oricît ar părea de straniu, asemenea dispute mai au loc) și cu atît mai puțin să negăm existența „legilor obiective" ale speciei numai pentru că hotarele dintre specii sînt mobile și nu absolute.

Cele patru direcții fundamentale evidențiate de noi în domeniul modificărilor pe specii ale artei ne ajută să înțelegem atît particularitățile fiecărei specii, cît și raportul dintre acestea. Caracterul legic al acestor raporturi ne permite să afirmăm că în artă nu există numai un sistem de clase, familii, tipuri și varietăți, nu numai un sistem al genurilor, ci și un *sistem al speciilor.* Avem dreptul să vorbim aici de *un sistem,* în primul rînd pentru că prezența nivelurilor descrise în segmentarea pe specii *decurge în mod necesar din structura generală a artei* și pentru că, în al doilea rînd, în virtutea acestui fapt, respectivele segmentări se află într-un anumit raport de *interdependență și interacțiune.* În fața noastră se desfășoară un fel de *spațiu cvadridimensional,* fiecare din punctele acestuia avînd nu una, ci cîteva coordonate ; se pune problema dacă dorim să definim toți parametrii acestuia, sau ne mulțumim, din diverse pricini, numai cu unul, doi sau trei. Putem, de exemplu, într-o anumită situație, să spunem despre *Vițelul de aur* că este un roman (în sensul că nu este nuvelă, poem sau piesă de

teatru) și să ne mulțumim cu această afirmație, dar putem să adăugăm că este un roman de moravuri satiric sau putem să mai adăugăm, în fine, că este un roman de moravuri satiric construit după regulile romanului picaresc. Cu cît caracterizăm mai complet o anumită operă din punct de vedere al speciei, cu atît mai concret vom sesiza multiplele sale trăsături caracteristice, care sînt definite tocmai de *punctul ales de autorul acesteia pentru intersectarea tuturor nivelelor de segmentare a speciilor.*

În felul acesta se explică faptul că specia este *o categorie a morfologiei artei iar caracterul ei plurisemnificativ și multiplan este profund legic, generat de multilateralitatea structurii artei.* Pe lîngă aceasta, în fiecare tip de artă, legile generale ale diferențierii pe specii acționează *într-un mod specific,* în funcție de acea latură a structurii activității artistice care are importanță primordială în respectivul tip de artă. De aceea, fiecare tip de artă dispune de un anumit „sortiment" de specii, în care, pe lîngă speciile comune pentru întreaga familie de arte, se găsesc și specii particulare proprii unui anumit tip de artă. Aceasta înseamnă că analiza structurii concrete a speciei fiecărui tip de artă trece dincolo de granițele teoriei estetice și pătrunde în problematica diverselor capitole teoretice ale științelor artei. Cu toate acestea — și am dori să subliniem încă odată acest lucru — teoria fiecărui tip de artă este capabilă să rezolve această sarcină numai cu condiția ca estetica să-i pună la dispoziție înțelegerea științifică argumentată a speciei ca o categorie morfologică comună tuturor artelor.

Încheiere

Am epuizat astfel problematica inclusă în capitolul teoretic al morfologiei artei. Se înțelege de la sine că analiza lumii artelor ca sistem de clase, familii, tipuri, varietăți, genuri și specii a putut fi efectuată numai în modul cel mai la-

pidar și că va mai trebui să fie aprofundată și lărgită poate chiar în fiecare punct al său. Am dori, totuși, să credem că cele spuse în această carte sînt suficiente pentru rezolvarea sarcinii principale — *evidențierea legilor obiective care se află la baza procesului istoric al formării sistemului artelor, a elaborării modelului structural al sistemului respectiv.*

Dar acum, în fața noastră se ridică o altă sarcină, dictată de principiul metodologic fundamental proclamat de noi în acest studiu — îmbinarea abordării genetico-istorice și sistemico-structurale în studierea lumii artelor. Acest principiu a stat la baza alcătuirii cărții de față, dar el impune și continuarea analizei efectuate în cadrul ei, ceea ce ne-ar permite, utilizînd cuvintele lui Hegel, să ne ridicăm de la teza abordării genetice și de la antiteza abordării *structurale* la sinteza *analizei istorico-teoretice a lumii artelor.* Avem în vedere studierea specială a procesului artistic istoric mondial, din *punct de vedere al interacțiunii* cu efecte *modificatoare a diverselor* clase, familii, tipuri, varietăți, genuri și specii ale artei. O primă schițare a unei asemenea cercetări a fost expusă de noi în unul din capitolele *Prelegerilor de estetică marxist-leninistă* care se intitula *Dezvoltarea inegală a tipurilor, genurilor și speciilor artei*; ne rămîne acum să dezvoltăm acest capitol la nivelul teoretic și la amploarea adoptate în cartea respectivă.

Autorul speră că va reuși în anii următori să se achite de această sarcină și să încheie, în felul acesta, structura morfologiei artei — capitol deosebit de important, mai cu seamă în zilele noastre — al esteticii.

BIBLIOGRAFIE UTILIZATĂ

I. *Lucrări consacrate problemelor de morfologie a artei*

1. AMBROS, A. V., *Granițî muzîki i poezii*, St. Petersburg — Moscova, 1889.
2. VANSLOV, V., *Vestoronee razvitie licinosti i vidi iskusstva*, Moscova, 1963.
3. DMITRIEVA, N. A., *Izobrajenie i slovo*, Moscova, 1962.
4. DMITRIEVA, N. A., *Literatura i drughie vidi iskusstva. Kratkaia literaturnaia ențiklopedia, vol.* I—IV, Moscova, 1967.
5. *Izeașcinie iskusstva* (anonim) „Biblioteka dlea citenia", 1842, vol. 50, III.
6. IOFFE, M., *Kultura i stil*, Leningrad, 1927.
7. IOFFE, I., *Sinteticeskaia istoria iskusstva*, Leningrad, 1927.
8. IOFFE, I., *Sinteticeskoe izucenie iskusstva i zvukovoe kino*, Leningrad, 1937.
9. KAGAN, M. S., *V. G. Belinski o sootnoșenii vidov i janrov iskusstva*, „Voprosî literaturî", 1961, no. 6.
10. KAGAN, M. S., *Tri aspekta problemî „prostranstvo i vremea v iskusstve". Simpozium „Problemî ritma, hudojestvennogo vremeni i prostranstva v literature i iskusstve".* Tezisî i annotații, Leningrad, 1970.
11. KOJINOV, V., *Vidî iskusstva*, Moscova, 1960.
12. LESSING, G. E., *Laokoon, ili o granițah jivopisi i poezii*, Moscova, 1957.
13. LEBEDEV, N. A., *K Voprosu o spețifike kino*, Moscova, 1935.

14. *Simpozium „Problemî ritma, hudojestvennogo vremeni i prostranstva v literature i iskusstve"*. Tezisî i annotații, Leningrad, 1970.
15. SKATERȘCIKOV, V. K., *Vidî iskusstva*, în vol. *Lekții po marksistsko-leniniskoi estetike*, Universitatea de stat din Moscova, 1961.
16. ȘMIT, F., *Jivopis, vaianie, zodcestvo*, „Peciat i revoluția", 1924, nr. 3.
17. *Iazik i svoistva iskusstva*, în „Lițel. Periodiceskoe izdanie Ivana Martînova na 1806 god", I. St. Petersburg.
18. ADLER, L., *Über das System der Künste*, „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 1923, Bd. XVII.
19. ALAIN, *Système des beaux-arts*, Paris, 1963.
20. BATTEUX, *Les beaux-arts, réduits a un mesme Principe*, Nouv. éd. a Leide, 1753.
21. BAZIN, A., *Que-ce que le cinéma? Le cinéma et les autres arts*. Paris, 1959.
22. COLVIN, S., *Fine Arts. The Encyclopaedia Britannica*. Eleventh ed. v. X. Cambridge, 1900.
23. *Considérations socio-culturelles sur le problème des activités dites „artistiques" et esquisse d'une proposition pour une formation conforme a l'évolution de notre société*, „Design industrie", 1969, nr. 96—97.
24. DU BOS, *Refléxions critiques sur la Poèsie et la Peinture*, à Paris, 1619.
25. GILSON, E., *Matières et formes, Poétiques particulières des arts majeurs*, 1964.
26. GREEN, TH. M., *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton, 1947.
27. HARRIS, J., *Three treatises. The first concerning Art. The second concerning Music, Painting and Poetry. The third concerning Happiness*. L., 1744.
28. IANOȘI, J., *Unitatea și diversitatea artei*. „Dialectică și estetică. Studii", București, 1971.
29. KRUG, W. T., *Versuch einer Systematischen Enzyklopedie der schönen Künste*, Leipzig, 1802.
30. LALO, CH., *Esquisse d'une classification structurelle des beaux-arts*. „Journal de psychologie normale et patologique", 1951, nr. 1—2.
31. LASAULX, E., von, *Philosophie der schönen Künste (Architektur, Sculptur, Malerei, Musik, Poesie, Prosa)*, München, 1860.
32. LAMAITRE, H., *Beaux-arts et Cinéma*. P., 1956.
33. MAKOTA, I., *O klasyfikacji sztuk pieknych. Z badań nad estetyka wspólczesna*. Kraków, 1964.

34. MEDICUS, F., *Das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste*, „Philosophie und Literaturwissenschaft", B., 1930.
35. MUNRO, TH., *The Arts and their Interrelations*, N. York (s.a.).
36. MUNRO, TH., *The Morphology af Art as a Branch of Aesthetics*, „Journal of Aesthetics and Art Criticism", Vol. XII, 4, June, 1954.
37. *The Polite Arts or a Dissertation on Poetry, Painting, Music, Architecture and Eloquence*, Londra, 1749.
38. SCHASLER, M., *Das System der Künste, aus einem neuen, im Wesen der Kunst begründeten Gliederungsprincip, 2te Aufl.* Leipzig, N., 1885.
39. SOURIAU, A., *Les beaux-arts. Dans „Les grands problèmes de l'esthétique"*. Textes recueillis et présentés par D. Boulay. Paris, 1961.
40. SOURIAU, E., *La correspondance des arts. Eléments d'esthétique comparée*. Paris, 1947.
41. SOURIAU, E., *Time in the plastic Arts*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism", 1949, vol. VII, nr. 4.
42. URRIES Y AZARA I. I., *De. Über das System der Künste*. „Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 1921, Bd. XV.
43. VOLTAIRE, *Genre de Style. Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, t. VII.
44. WEISS, P., *Nine basic arts*, Illinois, 1961.
45. WISE K., *Über den Zusammenhang von Spiel, Kunst und Sprache*. „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft", 1907, Bd. II.

II. *Lucrări în care problemele de morfologie sînt examinate în cadrul problemelor generale de teorie estetică*

46. *Anticinie misliteli ob iskusstve*, St. Petersburg, Moscova, 1938.
47. BALAȘOV, I., *Misliteli ob iskusstve*, St. Petersburg, 1900.
48. BELINSKI, V. G., *Poln. sobr. soci.*, în 13 volume.
49. BELÎI, A., *Simbolizm*, Moscova, 1910.
50. BOREV, I., *Vvedenie v estetiku*, Moscova, 1965.
51. BOREV, I., *Estetika*, Moscova, 1969.
52. GALICI, A., *Opît nauki izeașcinogo*, St. Petersburg, 1825.
53. GAMAN, R., *Estetika*, Moscova, 1913.

54. HARTMANN, N., *Estetika*, Moscova, 1958.
55. HEGEL, *Lekţii po estetike. Socinenia*, vol. XII—XIV.
56. HERDER, I. G., *Izbrannîe socinenia*, Moscova, — Leningrad, 1959.
57. HIRN, I., *Proishojdenie iskusstva*, 1923.
58. GROSSE, E., *Proishojdenie iskusstva*, Moscova, 1899.
59. GUŞCIN, A. S., *Proishojdenie iskusstva*, Moscova, 1899.
60. GUYAU, M., *Zadaci sovremennoi estetiki*, St. Petersburg, 1899.
61. DIDEROT, D., *Sobrannîe socinenia*, vol. V, Moscova, 1936.
62. DMITRIEVA, N. A., *Voprosî estetikiceskogo vospitania*, Moscova, 1956.
63. DNEPROV, V., *Problemî realizma*, Leningrad, 1960.
64. ZIS, A., *Lekţii po marksistsko-leninskoi estetike*, 1, Moscova, 1960.
65. INGARDEN, R., *Issledovania po estetike*, Moscova, 1962.
66. *Istoria estetiki. Pameatniki mirovoi esteticeskoi misli*, vol. I—V, Moscova, 1962—1970.
67. KAGAN, M. S., *Lekţii po marksistsko-leninskoi estetike*, ed. a 2-a, Leningrad, 1971.
68. KAGAN, M. S., *Literatura kak celovekovedenie*, „Voprosî literaturî", 1972, 2.
69. KANT, I., *Kritika sposobnosti sujdenia*, St. Petersburg, 1898.
70. COHN, J., *Obşciaia estetika*, Moscova, 1921.
71. KRAK, O., *Estetika i kritika (zakonî iskusstva)*, St. Petersburg, 1908.
72. CROCE, B., *Estetika kak nauka o vîrajenii i kak vseobşciaia lingvistika*, I, Moscova, 1920.
73. KRIUKOVSKI, N., *Logika krasoti*, Minsk, 1965.
74. KUDIN, V. O., *Estetika*, Kiev, 1962.
75. LIPPS, T., *Estetika*. În lucrarea colectivă „Filosofia v sistematiceskom izlojenii", St. Petersburg, 1909.
76. LOSEV, A. F., *Dialektika hudojestvennoi formî*, Moscova, 1927.
77. LOTMAN, I. M., *Struktura hudojestvennogo teksta*, Moscova, 1970.
78. LUNACEARSKI, A. V., *Sobr. socinenii* în 8 vol.
79. MARX, K., ENGELS, FR., *Ob iskusstve*, I—II, Moscova, 1967.

80. *Marksistsko-leninskaia estetika*, Moscova, 1966.
81. MEYMANN, E., *Estetika*. II. Sistema estetiki, Moscova, 1920.
82. NIETZSCHE, F., *Proishojdenie traghedii. Metafizika iskusstva*, St. Petersburg, 1899.
83. OVSEANIKO-KULIKOVSKI, D., *Iazik i iskusstvo*, St. Petersburg, 1895.
84. *Osnovi markisistsko-leninskoi estetiki*, Moscova, 1960.
85. *Ocerki marksistsko-leninskoi estetiki*, Moscova, 1956.
86. PISAREV, D. I., *Socinenia*, în 4 volume.
87. PLEHANOV, G. V., *Socinenia*, vol. XIV.
88. POKROVSKI, V., *Poezia kak glavnîi faktor esteticeskogo razvitia*, Moscova, 1885.
89. POSPELOV, G. N., *O prirode iskusstva*, Moscova, 1960.
90. POSPELOV, G. N., *Esteticeskoe i hudojestvennoe*, Moscova, 1965.
91. RESKIN, D., *Iskusstvo i deistvitelnost*, Moscova, 1900.
92. ROZBERG, M., *O razvitii izcaşcinogo v iskusstvah i, osobenno, v slovesnosti*, Derpt, 1838.
93. SOLOVIOV, V., *Obşcii smisl iskusstva*, Sobr. soci., VI, St. Petersburg, 1912.
94. SREDNII-KAMAŞEV, I., *O razlicinih mneniah ob izcaşcinom. Rassujdenie na stepeni magistra*, Moscova, 1829.
95. TARDES, G., *Suşcinost iskusstva*, St. Petersburg, 1895.
96. TAINE, H., *Filosofia iskusstva*, Leningrad, 1933.
97. USPENSKI, B. A., *Poetika kompoziţii. Struktura hudojestvennogo teksta i tipologhia kompoziţionnoi formî*, Moscova, 1970.
98. FRIETZSCHE, V., *Soţiologhia iskusstva*, Moscova — Leningrad, 1930.
99. CERNÎŞEVSKI, N. G., *Polnoe sobranie socinenii*, II—III.
100. SCHELLING, F. V., *Filosofia iskusstva*, Moscova, 1966.
101. SCHMIDT, F. I., *Iskusstvo. Osnovnie problemî teorii i istorii*, Leningrad, 1925.
102. SCHOPENHAUER, A., *Mir kak volea i predstavlenie*, I, Moscova, 1925.
103. SPENGLER, O., *Zakat Evropi. Vol. I Obraz i deistvitelnost*, Moscova — Petersburg, 1923.
104. IAKOB, L., *Nacertanie estetiki dlea ghimnazii Rossiiskoi imperii*, St. Petersburg, 1913.

105. ALEXANDER, S., *Beauty and other Forms of Value*, Londra, 1933.
106. ALLEN, B. A., Grant. *Physiological Aesthetics*, Londra, 1877.
107. BOUTERWEK, F., *Ästhetik*, Göttingen, 1825, 3 Aufl.
108. BAYER, R., *Traité d'esthétique*, Paris, 1956.
109. BEAM PH., C., *The Language of Art*, N. York, 1958.
110. BENDAVID, L., *Versuch einer Geschmakslehre*, Berlin, 1799.
111. BRENTANO, F., *Grundzüge der Ästhetik*, Bern, 1959.
112. CAILLOIS, R., *Esthétique généralisée*, Paris, 1962.
113. CARRIER, M., *Ästhetik*, Leipzig, 1859.
114. COUSIN, V., *Du Vrai, du Beau et du Bien*, Paris, 1853.
115. DESSOIR, M., *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart, 1906.
116. DEWEY, J., *Art as Experience*, New York, 1958.
117. DIEZ, M., *Allgemeine Ästhetik*, Leipzig, 1906
118. DUDLEY, L. and FARICY, A., *The Humanities. Applied Aesthetics*, New York, Toronto, Londra, 1960.
119. ESCHENBURG, I., *Entwurf einer Theorie und Literatur des schönen Wissenschaften*, Berlin und Stettin, 1783.
120. FECHNER, G., *Vorschule der Ästhetik*, Leipzig, 1876.
121. FICKER, F., *Ästhetik oder Lehre vom Schönen und der Kunst in ihrem ganzem Umfange*, Wien, 1830.
122. FIEDLER, K., *Schriften über Kunst*, Leipzig, 1896.
123. GENTILE, G., *Philosophie der Kunst*, Berlin, 1934.
124. GIETMANN, G., *Allgemeine Ästhetik*, Freiburg, 1899.
125. GIOBERTI, V., *Essai sur le beau ou éléments de philosophie esthétique*, Bruxelles, 1843.
126. HARTMANN, E., von., *Philosophie des Schönen. Ausgewählte Werke*, Bd. IV. Leipzig, 1887 (2te Ausg.).
127. HERDER, J. G., *Kalligone*, Leipzig, 1800.
128. HOME, H., *Elements of Criticism*, The second ed. Edinburg, 1763, Vol. III.

129. HUISMAN, D., *L'Esthétique*, Paris, 1954.
130. JOHN, E., *Probleme der marxistisch-leninistischen Ästhetik, Ästhetik der Kunst* — Halle, 1967.
131. HALERT, A., *System der Ästhetik*, Leipzig, 1846.
132. KANDINSKY, W., *Über das Geistige in der Kunst*, München, 1910.
133. KIRCHMANN, J. H., von, *Ästhetik auf realistischer Grundlage*, Bd. I—II. B., 1868.
134. KNIGHT, W., *The Philosophy of the Beautiful*, v. I—II, L., 1893.
135. KORNFELD, M., *L'énigme du beau*, Paris, 1942.
136. LALO, CH., *L'art loin de la vie*, Paris, 1939.
137. LANGER, S., *Problems of Art*, New York, 1957.
138. LAMMENNAIS, F., *De l'art. Esquisse d'une philosophie*, t. III, Paris, 1840.
139. LAZARUS, M., *Das Leben der Seele*, III Bd., B., 1882 (2te Aufl.).
140. LEMCKE, C., *Populäre Ästhetik*, Leipzig, 1865.
141. LEVEQUE, CH., *La Science du Beau*. Paris, 1861, t. 1—2.
142. LUKÁCS, G., *Ästhetik. I. Die Eigenart des Ästhetischen*, I Halbband, Luchterhand, 1963.
143. MÄRTEN, LÜ, *Wesen und Veränderung der Formen und Künste*, Weimar, 1949.
144. *Marxista-leninista esztëtika*, Kossuth, 1969.
145. *Moses Mendelssohn's gesammelte Schriften*, Bd. I—IV, Leipzig, 1843—1844.
146. MILTHALER, J., *Das Rätsel des Schönen. Eine Studie über die Principien der Ästhetik*, Leipzig, 1896.
147. MORGENSTERN, K., *Grundriss einer Einleitung zur Ästhetik*. Dorpat, 1815.
148. MUNRO, TH., *Toward Science in Aesthetics*, New York, 1956.
149. OGDEN, R. M., *The Psychology of Art*, New York, 1938.
150. PARKER, DE WITT, H., *The Analysis of Art*, New York — L. 1926.
151. PAULHAN, F., *Le mensonge de l'art*, Paris, 1907.
152. PEPPER, Şt., C., *Principles of Art Appreciation*, New York, 1949.
153. PICTET, A., *Du beau dans la nature, l'art et la poésie*. Études esthétiques — Paris, 1856.
154. PILO, M., *La psychologie du beau et de l'art* — P., 1895.

454. MARKAREAN, E. S., *Ocerki teorii kulturi*, Erevan, 1969.

455. MARX, K., ENGELS, FR., *Socinenia*, ed. a 2-a.

456. MARR, N. I., *Izbrannie raboti*, I—V, Leningrad, 1933—1935.

457. MOLES, A., *Teoria informații i esteticeskoe vospriatie*, Moscova, 1966.

458. OKLADNIKOV, A. P., *Neolit i bronzovii vek Pribaikalia*, „Materiali i issledovania po arheologhii SSSR", I—II, 18, 1950.

459. PIAGET, J., *Psihologhia, mejdisțiplinarnie sveazi i sistema nauk*, „Voprosi filosofii", 1966, 12.

460. SEMENOV, I. O., *Kak vozniklo celovecestvo*, Moscova, 1966.

461. TOLSTOI, L. N., *Dnevnik*, Polnoe sobr. soci, t. 53.

462. UCENOVA, V. V., *Gnoseologhiceskie problemi publițistiki*, Moscova, 1971.

463. CASSIRER, E., *The logic of the Humanities*, N. Haven, 1961.

464. HUIZINGA, J., *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg, 1966.

465. LEVY-BRUHL, L., *L'âme primitive*. Nouv. éd. Paris, 1963.

466. LÉVY-BRUHL, L., *La mythologie primitive*, Nouv. éd. Paris, 1963.

467. MANDROU, R., *Introduction à la France Moderne. Essai de psychologie historique*, 1500—1640, Paris, 1961.

468. MATTHIEU, *Histoire de France*, à Paris, 1631.

469. SAVARIN, B., *Physiologie du goût, ou méditations de gastronomie transcendante. Ouvrage théorique, historique et à l'ordre du jour, dédié aux gastronomes parisiens*, Paris, 1864.

470. SOREL, CH., *La Science universelle*, Tt. I—IV, à Paris, 1668.

CUPRINS

REDACTOR : ALEXANDRA DOBROTĂ
TEHNOREDACTOR : VALERIA PETROVICI

BUN DE TIPAR : 10.I.1979 ; APĂRUT 1979.
COLI DE TIPAR : 25 ; TIRAJUL 15.500 EX.

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „FILARET"
STR. FABRICA DE CHIBRITURI Nr 9–11
Cd. 465
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Biblioteca de artă

251

Artă și gîndire

morfologia artei



Cartea profesorului Kagan este mai puțin o lucrare de metodă cît una de istorie și teorie, de o remarcabilă erudiție istorică (...). Gîndită în cadru problematic nou, stimulator, această carte ni se propune — după lucrarea lui Thomas Munro Corespondența artelor, dealtminteri frecvent invocată — ca una dintre cele mai cuprinzătoare monografii contemporane consacrate structurii interne a lumii artelor.

DUMITRU MATEI

Lei 21